Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno IX

N. 85 | Luglio 2020 | ISSN 2431 - 6739

I volontari dell'America: non per lavoro ma per Lobby

La lobby dei ricattati del cinema America vs i poteri forti di ANICA e ANEC e gli spettatori e i cittadini contribuenti ostaggio di entrambi e di leggi sbagliate

Ugo Baistrocchi

I cosiddetti "ragazzi" del Cinema America, capeggiati da un ambizioso e narcisistico leader, indifferenti all'emergenza Covid-19, che ha chiuso le sale cinematografiche per tre mesi, hanno avviato, anche quest'anno come in quelli passati, una campagna-stampa per promuoversi come paladini unici del cinema gratis, per la Gente, contro i profittatori nemici della cultura (per esempio Virginia Raggi, nel 2018, che sosteneva di non tollerare nessun privilegio e che per poter gestire l'arena di piazza San Cosimato bisognava che i "ragazzi" partecipassero ai bandi come tutti). Quest'anno i nemici sono le Associazioni degli imprenditori del settore (ANICA e ANEC) che gli negherebbero i film da proiettare gratuitamente, considerando tali iniziative concorrenza sleale e, comunque, inopportune in questo momento di crisi per le sale. Questo - secondo un post del leader dei "ragazzi" - sarebbe il ricatto degli imprenditori: vi diamo i film se, quest'anno, fate pagare il biglietto e non ci fate concorrenza.

In merito mi permetto di fare alcune sintetiche considerazioni:

1. Proiezioni cinematografiche gratuite (o al costo di una tessera annuale associativa di pochi euro) vengono effettuate da decenni in tutta Italia da centinaia di Associazioni di Cultura Cinematografica, Circoli del Cinema, Centri Sociali Autogestiti, senza che Tv e quotidiani nazionali abbiano mai dato a tali attività a favore del cinema e della cultura la stessa rilevanza e importanza data alle stesse iniziative di un'unica associazione.
2. Se fosse vero che vengono negati i film da proiettare ai "ragazzi" del cinema America, perché non

segue a pag. 2

La scoperta dell'America

Paolo Minuto

Il lockdown da Covid 19 ci ha portato, sull'uscio di casa ad aspettare la prima timida uscita con mascherine e distanziamento fisico (detto sociale, ma quello c'era già, aveva già provveduto il capitalismo duro e puro a fornircelo), la polpetta avvelenata della prima polemica estiva cinematografica. Ci siamo *arenati* subito, infatti. Già, le arene, l'avvelenata...

Vorrei approfittare di questo aggettivo denso di pericoli per ricordare un giovanottantenne, Francesco Guccini. Il suo Don Chisciotte ci ispira ancora, ed è appropriato come filo conduttore del ragionamento che, stimolato da **Diari di Cineclub**, vorrei svolgere sulla richiamata polemica sorta alla vigilia del solstizio d'estate.

Cito l'inizio della canzone, che sembra scritto apposta per spingerci ad uscire dalla quarantena (ma come metafora, sia chiaro):

Ho letto millanta storie di
cavalieri erranti,
di imprese e di vittorie dei
giusti sui prepotenti
per starmene ancora chiuso coi
miei libri in questa stanza
come un vigliacco ozioso, sordo ad ogni sofferenza.

Ma non vorrei ragionare a lungo, non vorrei rompervi i *gabbasisi*, come diceva il Commissario Montalbano. Zingaretti c'entra allora? Sì, c'entra, proprio il fratello del Commissario. Vabbè, fratello diretto proprio no, ma Camilleri buonanima mi consentirà questa licenza.

Dunque, Zingaretti Nicola è il Presidente della Regione Lazio ed è, in quanto tale, anche uno dei principali sponsor politici delle Arene dell'Associazione Culturale Piccolo America. Da qualche anno vengono organizzate a Roma e dintorni. E allora? Sono ad ingresso libero, gratuito. E non si può fare? Sì, si può fare, ma "est modus in rebus" (non è una battuta di Bartezzaghi, lo giuro). Cioè se io proietto in piazza ad ingresso gratuito un film in programma anche in una sala cinematografica non molto distante, a pagamento, non è corretto, è concorrenza

segue a pag. 3

"Albertone" di Pierfrancesco Uva

Lo sceneggiatore questo sconosciuto: i grandi scrittori del cinema italiano

Pierfranco Bianchetti

Chi è quel signore seduto alla scrivania in una stanza piena di fumo, curvo sulla macchina da scrivere con alle sue spalle un grande cartellone appeso al muro sul quale sono segnati nomi, situazioni, appunti di ogni genere? Spesso confuso con lo scenografo (il responsabile delle pitture e delle architetture), lo sceneggiatore, da sempre ignorato dal pubblico italiano, è l'autore del testo scritto sulla carta senza il quale il film non nascerebbe mai. Lo *screenwriter* o *screenplay*, come lo chiamano gli anglosassoni, elabora scena per scena tutta la storia della pellicola aggiungendovi le indicazioni tecniche necessarie alle riprese, ma anche le azioni degli attori, le battute da recitare, i rumori e la presenza fondamentale della musica. La sceneggiatura costituita da tre fasi determinanti, il soggetto, la scaletta e il trattamento, è l'elaborato che viene inviato ai produttori, agli attori e ai registi perché lo possano valutare. Personaggio molto amato e rispettato negli Usa, lo scrittore italiano di cinema è invece stato ignorato o dimenticato anche dagli studiosi della settima arte, che solo a partire dagli anni Ottanta hanno dedicato attenzione al suo ruolo fondamentale della macchina cinema. Gian Piero Brunetta, autore del monumentale *Storia del cinema italiano* (Editori Riuniti) si è occupato degli sceneggiatori in particolare durante il periodo neorealista, mentre Giuliana Muscio con *Scrivere il film* (Savelli editore) ci ha raccontato il ruolo dello *screenplay* secondo il modello di produzione hollywoodiano, lo studio-system degli anni Venti e Trenta che consisteva in una rigida programmazione organizzativa. Per la scrittura delle pellicole ad esempio venivano utilizzati molti giovanotti di talento, spesso

segue a pag. 9

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. 1

programmano i tanti film indipendenti, italiani e non solo, che non vengono mai proiettati nei circuiti dei poteri forti, ricorrendo a distribuzioni indipendenti, che ci sono anche in Italia, invece di programmare i soliti film facendoli presentare sempre ai soliti noti. Questa sarebbe una vera e credibile rivoluzione culturale: far conoscere autori nuovi, nuovi linguaggi, nuovi generi. Altrimenti si ha l'impressione che l'obiettivo di tali iniziative non sia diffondere cultura per tutti ma accreditarsi presso le oligarchie culturali e politiche che a parole si sfidano.

3. In passato, quando ho assistito alle proiezioni a piazza San Cosimato in Trastevere a Roma, feudo dei "ragazzi" del cinema America, mi è stata sempre chiesta un'offerta volontaria (davo €5) e i film erano proiettati utilizzando dei dvd per uso domestico (come si deduceva dagli avvisi di divieto di proiezione in pubblico e dai menù). Dubito che le offerte venissero denunciate al fisco e mi auguro che, nonostante il supporto di bassa qualità, venissero pagati gli aventi diritto e la SIAE (quest'ultima sponsor dei "ragazzi"!). Per tali ragioni, ho smesso di frequentare San Cosimato preferendo scegliere cosa vedere al nuovo Sacher, all'arena di piazza Vittorio e presso altre arene regolari a pagamento (€5), piuttosto che vedere proiettati male i dvd che già avevo a casa.

4. L'associazione dei cosiddetti "ragazzi" del cinema America è palesemente una lobby, cioè un gruppo di pressione, che gode dell'appoggio della casta/famiglia degli autori, attori e registi del cinema italiano, del Partito democratico e dei piu importanti quotidiani nazionali, tra i quali la Repubblica degli Agnelli e il Corriere di Cairo. Riceve contributi pubblici senza problemi, a differenze delle citate associazioni di perfetti sconosciuti che da anni, senza clamore, lavorano per diffondere la Cultura. Chi osa criticarli viene linciato (mediaticamente). Ricordo la povera vicepresidente grillina della commissione cultura di Roma che si permise di esprimere critiche, opinabili ma del tutto legittime, sui film programmati, ma soprattutto di pubblicare l'elenco di tutti i contributi ricevuti "dai ragazzi". Fu costretta a dimettersi da una vergognosa campagna-stampa. Bernardo Bertolucci, sulla Repubblica, la paragonò, addirittura, a Goehring, che tirava fuori la pistola sentendo la parola cultura, senza sapere che lei era una vera professionista della Cultura, un'archivista di Stato, con un curriculum lungo così, autrice di decine di ricerche, studi e saggi.

5. Le proiezioni curate dai "ragazzi" non sono gratuite ma sovvenzionate in massima parte dai cittadini con fondi pubblici e il resto tramite sponsor, vendite di gadget e gli incassi dei bar delle arene. In realtà è facile fare incassi e far quadrare i bilanci, con bar e vendendo gadget, in arene dove l'ingresso è gratuito, senza mai rischiare in proprio, come faranno gli esercenti delle sale e arene a pagamento, che hanno iniziato a riaprire dal 15 giugno e con un numero limitato di spettatori per sala autorizzato dalla legge.

6. Uno dei primi e più sostanziosi contributi pubblici (€ 1.041.554,98) previsti dalla nuova legge Franceschini sul cinema è stato subito assegnato nel 2018, per la riapertura della ex sala Troisi, alla associazione Piccolo Cinema America, alla quale la sala Troisi era stata data in gestione dal comune di Roma nel 2015 (amministrazione PD). Un piccolo esercente (di cui non faccio il nome per tutelarlo, perché mi sembra minacciosa la lobby dei "ragazzi" che aveva partecipato al bando per l'assegnazione della sala Trosi, si disse sorpreso di constatare che il contributo assegnato dal Mibact nel 2018 fosse quasi il doppio del preventivo con il quale avevano vinto il bando nel 2015. Sinceramente sono degli strani martiri della Cultura questi "ragazzi", perseguitati da tutti con contributi e sovvenzioni, costretti, benché campioni della gratuità, ad accollarsi una sala commerciale prestigiosa .

7. Purtroppo la concorrenza sleale tra arene gratuite e sale o arene a pagamento è un dato di fatto, specialmente nel 2020, anche se Gian Antonio Stella sul Corriere della sera non ci vuole credere. Lo scorso anno la stessa ANEC -Lazio, l'associazione degli esercenti, ha dovuto rinunciare all'arena di piazza Vittorio, a Roma, perché, a 500 metri, c'era l'arena di Santa Croce ad ingresso libero gestita dallo stesso Mibact che, negli anni precedenti, addirittura proiettava i film della stagione, a volte in contemporanea con l'arena di piazza Vittorio. Ma anche lo scorso anno, lo stesso Nanni Moretti fu costretto, da persona seria, a cancellare dalla rassegna di opere prime "Bimbi belli" un film che veniva proiettato gratuitamente all'arena di Santa Croce del Mibact. Che film "vecchi" programmati dai "ragazzi" non facciano concorrenza a film nuovi della stagione è una ingenua pretesa di Gian Antonio Stella. Ma perché una famiglia di quattro persone dovrebbe scegliere un'arena a pagamento quando può vedersi gratis e al fresco un bel film, che sicuramente non ha mai visto, spendendo i soldi risparmiati in popcorn, gelati e magliette?

8. Spero che non sia vero che tutto questo gran parlare dei "ragazzi" abbia come unico scopo quello di candidare il loro leader ambizioso contro o in alternativa a Virginia Raggi. (E' storia. Il PD è riuscito, infatti, a far vincere Alemanno, candidando Rutelli. È andato dal notaio per far dimettere il proprio sindaco Marino e far vincere la Raggi. Non vorrei che il prossimo anno, grazie alla geniale trovata del candidato "panem et circenses" dei "ragazzi", dividesse ancora una volta gli elettori democratici e facesse il "miracolo a Roma" di far vincere il leader sfrattato di casa Pound sostenuto dalla Lega di Salvini).

9. Sono favorevolissimo all'accesso veramente gratuito a tutto il patrimonio culturale, compreso quello cinematografico e audiovisivo, ma, non attraverso iniziative che sviliscono il valore delle opere cinematografiche (il biglietto a 2 euro di Franceschini), o che danneggino con concorrenza sleale le attività dei piccoli esercenti, o che si concentrino su una singola iniziativa trascurando tutte le altre, che si svolgono in sedi e situazioni ben più difficili, senza avere sostegni istituzionali e mediatici adeguati. Questo è un anno delicatissimo per il settore cinema che avrebbe richiesto una altrettanto particolare attenzione da parte dei responsabili governativi del settore, a livello nazionale e locale, per gestire il blocco dell'attività e il riavvio dell'attività stessa. Non parlo, non casualmente, di ritorno alla normalità perché penso che si debba fare tesoro delle esperienze fatte in questi mesi di emergenza, in cui film e fiction hanno consentito agli italiani di sopravvivere. Milioni di cittadini hanno scoperto o riscoperto il cinema e la fiction e hanno diritto ad una legge che tenga conto delle loro esigenze culturali e di intrattenimento. Anche il Cinema, però, come la democrazia, non ha bisogno di eroi o paladini. Invece di contrapporre sale e piattaforme online, cinema commerciale e cinema culturale, bisogna utilizzare le risorse pubbliche per avere sempre più pubblico - consapevole, interessato e informato - per tutto il cinema e l'audiovisivo, di oggi e di ieri, e per consentire a tutti di fruirne con ogni modalità e ad un costo sostenibile per tutti. Da anni questo sarebbe possibile ma gli interessi, gli egoismi, le cecità dei singoli e dei gruppi lo hanno impedito.

10. Noi spettatori e cittadini-contribuenti, sfruttati dagli auto-paladini della gratuità e dai rappresentanti delle grandi imprese commerciali, privi di una legge che faccia i nostri interessi, mi auguro che presto riusciremo a fare a meno di entrambi.

In conclusione

Cari cosiddetti "ragazzi" del cinema America, pensando a voi mi ricordo quello che scrisse un poeta nel 1968 di altri "ragazzi":

"Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
quelli delle televisioni)
vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
delle Università) il culo. Io no, amici.
Avete facce di figli di papà.
Buona razza non mente.
Avete lo stesso occhio cattivo.
Siete paurosi, incerti, disperati
(benissimo) ma sapete anche come essere
prepotenti, ricattatori e sicuri:
prerogative piccoloborghesi, amici."

E io potrei continuare dicendo che :

Quando voi polemizzate con le associazioni degli imprenditori
io non sto né con voi né con loro.
Io simpatizzo con i piccoli esercenti
perché sono poveri e danno lavoro ad altri poveri
e, soprattutto, rischiano con passione e lavorano per il cinema da sempre,
ben più di voi,
e senza vantarsene.

Ugo Baistrocchi

segue da pag. 1

sleale, soprattutto se io non lo faccio con un crowdfunding ma con dei fondi pubblici (erogati, per l'appunto, dal Zingaretti di cui sopra), legittimi, ma evidentemente finalizzati ad un uso un pò diverso. Però le arene del Piccolo America programmano film di repertorio, quindi da questo punto di vista non configurano questo atto appena descritto, che sarebbe degno di ostruzione. Però Don Chisciotte, direte voi (cioè quelli di voi che fino a qui non avete ancora cambiato pagina), che c'entra? Sapete che è intitolato a questo personaggio idealista il premio che la Federazione Internazionale dei Cineclub (o Circoli del Cinema che dir si voglia) assegna in vari festival in giro per il mondo a delle opere che si distinguono per originalità e forza espressiva? Le quali opere, ovviamente, hanno anche bisogno di essere sostenute dall'associazionismo di cultura cinematografica, insieme alle sale e ai distributori indipendenti, per essere portate all'attenzione del pubblico, che ne ha diritto (esiste anche una Carta dei Diritti del Pubblico, tra l'altro (per leggere clicca qui: https://urly.it/36ag4). Sì, perché un film non è un barile di petrolio che puoi dire tagliamo la produzione, ne vendiamo meno ma ad un prezzo più alto e guadagniamo di più. Ogni barile di petrolio è uguale all'altro, ogni film è diverso dall'altro, invece. Quindi sta proprio nella difesa della varietà dei film, che riflette la varietà e la diversità degli autori e dei loro ambiti culturali e sociali di riferimento, l'azione necessaria, anzi indispensabile, dell'associazionismo culturale e degli operatori indipendenti (sale e distributori). Ed è per questo scopo che vengono erogati i contributi pubblici alle attività culturali cinematografiche, per un principio che discende addirittura dalla Costituzione *repubblicana* (che si basa sull'inclusione, a differenza di quella *repubblichina* che si basava sul razzismo e sulle cui ceneri nacque proprio la nostra Carta qui citata).
Io penso che tutte le attività debbano essere a pagamento, anche a prezzo simbolico, ma devono contenere in questo gesto, di versare un obolo certificato da un biglietto, il senso di rispetto che si ha per il lavoro altrui. Non ho, però, nulla in contrario che questo biglietto venga pagato da tutti noi contribuenti, ma solo per le finalità di cui sopra. Però non ha molto senso che le arene gratuite siano allestite a pochi passi da altre attività di esercizio cinematografico, quindi a loro danno, quando con questi esercenti ci dovrebbero essere intesa e dialogo. E in questo caso va anche ricordato che quando si parla di arene gratuite si parla di attività che esistono da anni, e i ragazzi del Piccolo America arrivano buoni ultimi, ma solo per ragioni anagrafiche, s'intende. Molti intellettuali, però, sembra che vedano in queste arene qualcosa di nuovo, di rivoluzionario, e perciò questo loro sbalordimento felice lo definisco "la scoperta dell'America". Ma se di nuovo non c'è niente, il problema è che, finora, non c'è nemmeno niente di rivoluzionario. Da decenni si organizzano interventi in territori ben più difficili, non solo rispetto al centro di Roma, che sarebbe troppo facile affermarlo, ma anche rispetto a Ostia. Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografici, ma anche tanti Centri Sociali e tante altre realtà simili, organizzano manifestazioni di questo genere con molte più difficoltà e molti meno sostenitori pubblici sin dal dopoguerra (ognuna dal proprio anno di nascita, ovviamente). Inoltre, e non è l'elemento meno importante dal mio punto di vista, non vi è nulla di innovativo e rivoluzionario, finora, proprio nei programmi delle arene del Piccolo America. Non si vede quello sforzo, possibile e doveroso per via dei fondi pubblici ricevuti, di programmare proprio quella varietà che tante realtà distributive, con fatica e passione, portano sugli schermi italiani. Una varietà resa viva da film che molto spesso riscuotono più consenso da parte del pubblico rispetto a film presentati da altri distributori, molto più potenti e con film d'essai che vengono prevalentemente dagli stessi festival (Cannes, Berlino, Venezia, ecc.) ma molte volte un pò stereotipati. Lo stereotipo autoriale, mi rendo conto, ci fa sentire un'elite colta, infatti è abbastanza richiesto dai radical chic della gauche caviar, che ha scoperto l'America e che spesso applaude al termine di una proiezione durante la quale invece russa, ma, si sa, purtroppo per loro la rivoluzione non russa!
Perciò, come distributore indipendente (Cineclub Internazionale) e appassionato, insieme ad altri colleghi, abbiamo recentemente iniziato a parlare con i ragazzi "americani", che fino a poche settimane fa nemmeno ci filavano, va detto. Li aspettiamo al varco delle scelte di programma dell'estate 2020, ormai

alle porte. Infatti i distributori che lasceremo anche a loro programmare i film nelle arene esistiamo e siamo tanti, non c'è motivo per dire che non si può allestire un stagione, anzi lo si può fare con maggiore spirito di innovazione e contrapposizione sana ai "poteri forti".
E vorrei rivolgermi direttamente a voi in chiusura, cari ragazzi del Piccolo America, perché avete firmato a fine maggio la "Lettera aperta a sostegno del cinema indipendente" -così come abbiamo fatto noi distributori indipendenti- dove questi concetti erano rivendicati. Perciò adesso si tratta, non solo per voi, di metterli in pratica.
Dante si rivolgeva alle muse dicendo

"O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate."

Ecco, è proprio su questi punti fin qui esposti, dirimenti, che si parrà la vostra nobilitate. D'altra parte si tratta della nobiltà d'animo, cioè della dignità, quella che serve per non piegarsi di fronte all'ingiustizia, specie di fronte all'ingiustizia sociale.
E siamo già arrivati alla riapertura delle sale, all'inizio ufficiale dell'estate, dunque occorre fare presto. Perciò a tal proposito chiuderei con un'altra citazione della canzone ispiratrice di questo articolo:

L'ingiustizia non è il solo male che divora il mondo,
anche l'anima dell'uomo ha toccato spesso il fondo,
ma dobbiamo fare presto perché più che il tempo passa
il nemico si fa d'ombra e s'ingarbuglia la matassa...

Paolo Minuto
Cineclub Internazionale Distribuzione

Albertone e Virginia

Roma 15 giugno 2020
Nel centenario della nascita di Alberto Sordi e della riapertura di (alcune) sale cinematografiche, è apparso un graffito con l'attore in versione Nando Moriconi a pochi metri dalla targa di marmo di San Cosimato che ricorda che il palazzo di fronte, dove è nato Albertone, non c'è più.
Il graffito a firma di Harry Greb rappresenta l'attore abbracciato da Virginia Raggi sindaca di Roma in versione Maria Pia Casilio. (*Un americano a Roma* (1954) di Steno).

DdC

Lettera aperta per il sostegno all'esercizio cinematografico indipendente italiano

L'Italia è ricca di una miriade di piccole sale cinematografiche che svolgono in modo indipendente e coraggioso, a volte faticoso ma remunerato dall'apprezzamento del pubblico, il loro servizio al territorio.

Nella crisi che sta colpendo in modo grave l'intero settore cinematografico queste sale chiedono che sia ascoltata la loro voce.

Quello che sta accadendo in questi primi mesi del 2020 nel mondo è una crisi a cui nessuno era preparato. In pochi giorni ci siamo trovati chiusi in casa, limitati delle nostre libertà, con i nostri lavori messi in stand by e con l'angoscia di non sapere quando e come torneremo alla normalità. Questo vale per ogni settore, ma in particolar modo per quei settori che vengono percepiti come non strettamente "necessari". Come il cinema, il teatro, la musica dal vivo, tutti settori che prevedono la temuta socialità.

Noi esercenti e lavoratori che da decenni manteniamo aperte e funzionanti le nostre sale vogliamo utilizzare questa sospensione non solo per mettere a fuoco il futuro del nostro lavoro in relazione alla questione della pandemia, ma anche per fare di questa fase un momento di riflessione sull'importanza della sala e progettare insieme un futuro del cinema plurale, sostenibile, equo.

Siamo disponibili ad adattarci e a collaborare alle decisioni che verranno adottate a tutela della salute di tutti, che siano compatibili con il nostro lavoro, sostenibili per le nostre strutture e comunicate evitando inutili atteggiamenti allarmistici, che creano una surreale percezione della sala come luogo più insicuro di altri.

Non vediamo l'ora di poterci confrontare con indicazioni chiare, efficaci, operative e assumerci le nostre responsabilità così come lo faranno molti altri esercenti in altri campi.

Chiediamo che si tenga conto, nel redigere nuove regole di socialità comune, dell'estrema varietà delle strutture architettoniche e delle tante modalità organizzative e societarie, per fare in modo di trovare linee guida comuni che non vadano a creare discriminazioni, verificando l'effettiva sostenibilità delle normative tese a tutelare la salute pubblica.

I media che in questi giorni pubblicano ragionamenti su cosa sia il cinema e su quale possa essere il futuro prossimo e il futuro tout court delle sale e del sistema cinematografico in generale, non sempre chiedono l'opinione a tutti i soggetti coinvolti e interessati: ne esce un'informazione parziale e sbilanciata sui grandi numeri e sui grandi gruppi. C'è invece necessità di una riflessione più condivisa e maggiormente approfondita, che tenga conto delle nostre realtà diffuse capillarmente su tutto il territorio nazionale.

Il cinema spesso è l'unico avamposto culturale di una comunità e il più facilmente fruibile, trasversale a tutte le età e le fasce sociali, un luogo dove le emozioni vengono amplificate dalla visione condivisa.

Nessun altro posto, reale o virtuale che sia, dovrebbe essere chiamato "Cinema". Senza una sala buia, senza l'energia di una visione collettiva, senza l'immersività e senza la qualità di proiezione che solo una sala cinematografica garantisce, l'esperienza si riduce a vedere un film, magari in compagnia, magari su uno schermo grande, ma senza tutti gli elementi insieme: diventa un surrogato della sala cinematografica.

Ci sembra importante che tutte le proposte e i provvedimenti tesi a traghettare il settore verso un futuro di vera ripresa tengano conto dell'importanza della sala e in particolare di quella miriade di sale di quartiere e di paese, in particolare quelle indipendenti, che hanno un ruolo chiave nella pluralità e varietà della proposta e nel legame col territorio, svolgendo un prezioso lavoro culturale e sociale, ma che più di altri soggetti sono esposte a dei seri rischi rispetto alla possibilità di riaprire e di farlo in modo sostenibile.

In questo sistema fatto di equilibri complessi e delicati, sentiamo che è il momento di ribadire e proporre un rafforzamento di alcune elementari regole del mercato e buone pratiche della cultura.

Un film destinato al cinema rimane al cinema. Non è comprensibile che ci siano centinaia di film che a un certo punto vengono eliminati dalla disponibilità delle sale. Che rimangono visibili in televisione, online, a casa ma non più in sala. Chiediamo che il cosiddetto "diritto theatrical" sia protetto permettendo così ai cinema di poter programmare anche film più vecchi all'interno di omaggi, retrospettive, cineforum. Chiediamo che i film prodotti per le piattaforme streaming o la televisione che sono stati distribuiti anche nei cinema rimangano proiettabili in sala nel tempo.

Tutti i contenuti che passano dalla sala cinematografica acquisiscono grazie a questo un valore e una visibilità a cui i cinema contribuiscono, e che sono in grado di replicare e valorizzare anche oltre il lancio iniziale. Nell'attuale modello tutto ciò che è sfruttamento successivo del film è, appunto, sfruttamento successivo, reso possibile dal passaggio in sala.

Sarebbe auspicabile inoltre rendere accessibile, previo accordo con gli aventi diritti, anche una parte di film e altri contenuti prodotti specificatamente per i servizi VOD alla fruizione in sala , in una reciprocità che mette a disposizione del pubblico i contenuti in modalità condivisa e non solo individuale.

Il comparto delle sale cinematografiche deve garantire una sufficiente pluralità di offerta e di sguardi.

Le nostre strutture riescono a offrire al pubblico una varietà di visioni solo con grandi difficoltà. Non solo per la mancanza di film, dei relativi supporti alla proiezione e dei diritti, ma anche a causa di un persistente conflitto di interessi all'interno della filiera distributiva esercizio che privilegia sfruttamenti intensivi e rapidi che non tengono conto della possibilità di una curatela personalizzata dei cinema indipendenti.

Rivendichiamo infine – last but not least – un mutamento di rotta rispetto al passato, chiedendo di liberare finalmente le potenzialità di una fetta di mercato che risente di condizioni inique incancrenitesi negli anni: minimi garantiti, teniture fuori scala, esclusive illimitate dei film in prima visione riservate a poche sale e senza limiti di data, quote di noleggio elevate, impossibilità di fare la multiprogrammazione (se non con i film dei distributori indipendenti), impossibilità – tanto per citare come esempio concreto il caso più diffuso, antico e clamoroso, e doloroso per tante monosale e piccole sale italiane del "doppio programma" (spesso è precluso il proiettare al sabato e alla domenica film di prima visione o di proseguimento se non dopo molte settimane per bambini al pomeriggio e quello per gli adulti alla sera).

Ogni territorio e ogni cinema ha le sue specificità e deve poter compiere le sue scelte in coerenza con la natura del contesto in cui si inserisce. Le scelte di programmazione, sia in vista del servizio sociale e culturale sia in vista dell'ottimizzazione dei profitti, dovrebbero partire da chi conosce il territorio e il contesto, concordando sì strategie con i distributori, ma senza dover sottostare a limiti contrari alla diffusione capillare della cultura cinematografica.

Tra la realizzazione di un film e il suo risultato al box office c'è tutto un sistema di promozione e coinvolgimento degli spettatori in cui le sale, con il loro lavoro curatoriale, di selezione, di comunicazione verso il proprio pubblico di riferimento, sono fondamentali e spesso capaci di creare sul territorio dei veri e propri casi di partecipazione.

I servizi di queste sale, che sono riconosciute e premiate dal pubblico attraverso una partecipazione e una stima tangibili, si compongono quotidianamente di mille forme di arricchimento e approfondimento che creano cultura condivisa: la sala è anche il dibattito, l'esperto che racconta e integra, il critico che approfondisce, il regista che spiega, il cast che racconta, il curatore che propone una rassegna, l'appuntamento settimanale con la cultura, l'intelligenza, il pensiero critico. Ma, soprattutto, la sala è il suo pubblico. Pubblico che condivide emozioni, dubbi, pensieri, insieme.

Per questo chiediamo con forza che si inizi a ragionare da subito sul 'dopo' in maniera trasparente e condivisa, senza dimenticare la voce e il ruolo delle sale indipendenti, ma anche degli autori, dei produttori e dei distributori indipendenti che hanno contribuito negli ultimi anni alla ricchezza, varietà e profondità culturale del panorama cinematografico. Si tratta di categorie che costituiscono la vitalità e il futuro di un comparto che svolge un ruolo tutt'altro che marginale nella vita culturale italiana, usufruendo peraltro in modo inversamente proporzionale dei finanziamenti per lo spettacolo, che premiano le società più grandi e con ricavi commerciali già di per sé elevati.

Non considerare oggi tutto questo è poco lungimirante: ci sarà un 'dopo', e ci sarà fame di cinema. Fame di cultura condivisa, di presenza fisica e di scambio reale, di riunirsi e ritrovarsi senza paura, assecondando un bisogno insito nella natura dell'essere umano. Ed è alla fine di quella strada che unisce l'oggi al 'dopo' che ci saremo, auspicabilmente pronti e messi nelle condizioni di ricominciare a vendere sogni, che è la cosa che ci riesce meglio.

Esercenti, distributori, autori indipendenti insieme ad associazioni e singoli cittadini

La lettera è pubblicata su www.lasci.cloud

È ancora possibile aderire mandando una mail a firmo@lasci.cloud o compilando il form su www.lasci.cloud/firma

Per informazioni: lasci@lasci.cloud

Il comunicato stampa del Piccolo Cinema America

Cari amici,
siamo sotto ricatto. Scriviamo questo appello per chiedere aiuto a ciascuno di voi. Ci stanno costringendo ad annullare la stagione estiva de Il Cinema in Piazza. Un'iniziativa che era sopravvissuta a Virginia Raggi nel 2018, alle aggressioni fasciste nel 2019 e quest'anno anche alla pandemia. Il motivo? La lobby dei distributori e delle catene di multiplex sta bloccando le concessioni dei film perché da tre anni vuole costringerci a rendere l'evento a pagamento. I protagonisti di questo attacco sono chiari e identificabili: l'ANICA, presieduta dall'ex sindaco di Roma ed ex Ministro dei Beni Culturali Francesco Rutelli, e l'ANEC, rispettivamente associazioni di categoria dei distributori e dei gestori di sale.
Di oltre 140 film richiesti alle case di distribuzione per programmare le rassegne a San Cosimato, Ostia e Cervelletta abbiamo ricevuto più di 120 risposte negative. Non ci autorizzano nemmeno i film di proprietà RAI di autori italiani! Tutti "no" ad offerte economiche pari o più alte rispetto all'usuale valore di mercato per la proiezione di quelle opere con proiettori DCI. Siamo senza film, costretti a chiedere il vostro aiuto per combattere questa battaglia.
Ci accusano di fare "concorrenza sleale" ma abbiamo sempre esclusivamente proiettato film che hanno concluso il loro periodo di sfruttamento commerciale in sala: davvero volete farci credere che "Una giornata particolare" metta in crisi "Avengers" al botteghino? Sarebbe bellissimo, ma non è così. Il nostro evento è gratuito per chi ne fruisce, ma non per l'industria cinematografica, perché ogni estate paghiamo tra i 55.000 e gli 80.000 euro di compensi ai distributori per le proiezioni. Un esempio: per una proiezione di "Sinfonia d'autunno" di Bergman, film del 1978, abbiamo pagato 1.220 euro.
Di fatto, noi – con i nostri partner e sponsor – offriamo il biglietto a voi, ma quel biglietto viene pagato. Per la nuova edizione, in alcuni casi abbiamo offerto il pagamento anticipato di 1.750 euro a film per 500 spettatori: 3,50 euro a spettatore, che in Italia è la parte di un biglietto intero da 7 euro che spetta al distributore. La risposta? Negativa. Fondamentalmente noi paghiamo questi 3,50 euro per ogni persona che vede il film con i soldi che raccogliamo, rinunciando a ricevere dal pubblico gli altri 3,50 euro che ci spetterebbero in quanto esercenti.
Vi raccontiamo due episodi per farvi capire cosa negli scorsi anni ha significato per noi questo crescente ostracismo. Vi ricordate quando abbiamo tutti assieme difeso il cinema a San Cosimato? Quei giorni noi stavamo anche lottando senza sosta per ottenere i film. Rischiammo e andammo in conferenza stampa senza tutte le autorizzazioni, fortunatamente ottenendole pochi giorni dopo.
L'anno scorso, durante le giornate delle aggressioni, il rappresentante dei distributori ANICA Luigi Lonigro ci disse che avrebbe voluto aiutarci ma che gli americani (major) non volevano darci i loro film. Allora scrivemmo alle agenzie di distribuzione all'estero, controllando la validità dei loro contratti sul territorio italiano e ottenendo in pochissimi giorni le autorizzazioni per gli stessi film bloccati in Italia. Pochi giorni dopo Lonigro si presentò a San Cosimato a dare la sua solidarietà ai nostri microfoni, mentre in parallelo arrivarono alcune lettere da Londra con l'ordine di annullare tutte le proiezioni di Fox e Warner Bros, con scritto nero su bianco che "secondo le direttive dell'ANICA (il famoso Lonigro) non le avrebbero potute autorizzare". Ma i contratti erano stati perfezionati, avevamo pagato e perciò abbiamo proiettato e visto tutti assieme Guerre Stellari.
I distributori ci hanno scritto anche che non ci autorizzano i film perché abbiamo sovvenzioni pubbliche. Sì, le percepiamo e possiamo giocare a carte scoperte (noi): il nostro evento – organizzato da una no-profit quale siamo – ha un costo complessivo di circa 600.000 euro a stagione. Di questi, 300.000 sono sostenuti da finanziamenti pubblici, mentre i restanti 300.000 vengono sostenuti da sponsor privati, incassi del bar, donazioni per le magliette, eccetera.
La scorsa stagione abbiamo avuto circa 100.000 spettatori: per ognuno abbiamo quindi speso 6 euro, di cui 3 di denaro pubblico (ovvero, di tasse pagate da voi e noi). Crediamo che la priorità per l'uso di fondi pubblici debba essere la fornitura di servizi gratuiti per la cittadinanza. Ma soprattutto respingiamo al mittente gli attacchi sull'uso trasparente che facciamo di questi finanziamenti, perché – premio contraddizione – anche chi ci accusa li percepisce, con la differenza che ad essi aggiunge i guadagni dei biglietti (2019: ANEC Lazio 493.707 euro; ANICA e ANEC nazionale 1.514.000 euro / Post Covid: dal Mibact 245 milioni a industria Cinema e Teatro, di cui 40 milioni per le sale mentre da Regione Lazio 640.000 alle sale e 9 milioni alla produzione).
Rivendichiamo il nostro lavoro, perché è un servizio pubblico. Proprio come sono (o dovrebbero essere) gratuiti scuole, giardini, biblioteche e musei, le nostre proiezioni in piazza sono gratis perché vogliamo contribuire allo sviluppo culturale del Paese, come indica il nono articolo della nostra Costituzione. Proiettando quei film, nel nostro piccolo, siamo convinti di dare nuovo valore di mercato a opere datate o indipendenti, le riportiamo sul grande schermo e contribuiamo a creare un'educazione cinematografica che, da ex studenti, possiamo dire che non si insegna a scuola.
Da un altro punto di vista, contribuiamo anche agli interessi di quelle lobby che oggi ci fanno la guerra, ma che non hanno (o non vogliono avere) la lungimiranza di capire che non siamo noi il problema dello svuotamento delle sale cinematografiche. Anzi, con noi il pubblico riscopre la bellezza della visione collettiva del cinema sul grande schermo, esce di casa, vive e apprezza la differenza rispetto allo streaming.
Fino ad ora abbiamo parlato di noi, ma da questo momento vi preghiamo di allargare lo sguardo.
Non siamo gli unici a essere bersaglio di questo boicottaggio. Oggi con l'articolo di Gian Antonio Stella sul Corriere della Sera abbiamo denunciato questa situazione assieme a Scendi c'è il Cinema del quartiere Giambellino di Milano, ai ragazzi del FurgonCINEMA, che porta proiezioni nelle aree del centro-italia colpite dal sisma, e al La Guarimba Film Festival della Calabria.
Se avessimo deciso di continuare a lottare in silenzio, alla fine avremmo ottenuto qualche film in più rispetto alle molte realtà che illuminano le notti dell'estate italiana, ma noi non vogliamo essere l'eccezione che conferma la regola. Noi vogliamo regole di mercato sane e giuste valide per tutti, anche per sale e arene indipendenti e per chi vuole organizzare eventi culturali gratuiti. Siamo il Cinema America, da sempre agiamo locale e pensiamo globale. Stavolta abbiamo deciso anche di agire globale.
Vogliamo difendere non solo la nostra libertà di continuare a lavorare, ma anche quella di tutte le altre realtà meno conosciute di noi. In tutta Italia cinema, festival e arene indipendenti rischiano di rimanere senza proiezioni gratuite all'aperto perché si rifiutano di cedere a questo ricatto, in un momento in cui ovunque c'è bisogno di servizi gratuiti per la cittadinanza. È a rischio la sopravvivenza delle proiezioni gratuite nei parchi, nelle spiagge e nelle piazze d'Italia.
Noi non molliamo.
Abbiamo bisogno di voi.
Condividete, diffondete, parlatene con tutte le persone che lavorano nella stampa, nel cinema e nel mondo culturale in generale, anche all'estero. Arriviamo dentro gli uffici di ogni distributore, di ogni multisala, di ogni major a Roma, Londra e a Los Angeles. Tutto ciò che vi abbiamo raccontato è documentabile e non avremo paura di mostrare le carte quando ce ne sarà occasione.
Non spegnerete i nostri proiettori!

Ass. "Piccolo America"
www.piccoloamerica.it

Giugno 2020

Nota ANICA in risposta al comunicato de "I ragazzi del Cinema America" - 9 giugno 2020

COMUNICATO STAMPA ANICA

"Un comunicato firmato "I ragazzi del Cinema America" sta diffondendo fake news gravissime, anche riportando cifre di fantasia che, se non smentite, porteranno a conseguenze molto serie.
L'ANICA ha sempre guardato con simpatia all'esperienza in piazza San Cosimato, tanto da invitare Carocci alla Conferenza sul rinnovamento delle sale cinematografiche ed esprimere amicizia e sostegno a questo progetto. Non esiste un solo atto, in particolare, che possa riferirsi a iniziative di segno opposto da parte di Francesco Rutelli: occorre un'immediata e formale smentita a questo proposito.
La Sezione Distributori dell'ANICA, parimenti, non ha avuto alcun contatto con Carocci e i suoi collaboratori nel corso di quest'anno, né avrebbe potuto dare indicazioni commerciali alle aziende associate, che operano in base alle proprie strategie industriali, in un momento tanto difficile. Lo scorso anno il Presidente Lonigro è andato in Piazza San Cosimato a esprimere la solidarietà propria e di tutti gli associati e anche la Presidente della Sezione Produttori Francesca Cima ha sempre manifestato apprezzamento ad iniziative volte all'avvicinamento del pubblico più giovane.
È peraltro sorprendente la superficialità con cui si mostra di ignorare che in questo momento in Italia ci sono settemila lavoratori delle sale cinematografiche e mille delle distribuzioni senza lavoro e in cassa integrazione. Una cifra drammatica cui vanno aggiunti circa 20mila lavoratori dell'indotto.
Decine di sale cinematografiche, ed alcune aziende di distribuzione indipendenti italiane hanno annunciato la cessazione definitiva delle attività. Per questo, con grande pazienza e determinazione, l'ANICA e tutte le realtà della filiera stanno lavorando per salvare industrie, occupazione, mercato, autori, maestranze, attori e talenti, e cercare di ripartire in una situazione tanto difficile. Prima di lanciare attacchi irresponsabili, occorrono l'umiltà e la coscienza di sapersi guardare intorno, oltre al proprio specifico caso. Occorre la volontà di cercare soluzioni prima che insensate aggressioni."

Aggiornamenti

Precisazioni ulteriori ANICA a seguito del comunicato de "I ragazzi del Cinema America"

giugno 2020

"Abbiamo preso visione della caotica e sconclusionata diffusione di vecchie email prive di intestazione, delle disinformazioni e dei resoconti di incontri avvenuti due anni fa che nulla hanno a che vedere con il contesto attuale da parte del presidente del 'Piccolo America'. In realtà vi si conferma la trasparenza e la corretta condotta di ANICA. A parte la diffusione di testi a noi sconosciuti o apocrifi, l'unica evidenza che scaturisce da email private di soggetti da noi non conosciuti indica "la grande notizia" del supporto di ANICA all'Associazione Piccolo America. Per il resto, si tratta di alcune delle note che hanno portato agli accordi resi pubblici, sia nel 2018, che nel 2019. Per quest'anno 2020 non ci sono state richieste di incontri, ne' confronti, ne' tantomeno – ovviamente – dinieghi di alcun tipo. È un'irresponsabile e incomprensibile campagna di diffamazione in questo momento drammatico per il Cinema italiano. Ci stiamo impegnando per comprenderne le autentiche ragioni".

Aggiornamenti

Comunicato ANICA su intervento Piccolo America a "Propaganda Live" del 12 giugno 2020

13 giugno 2020

È molto grave che una trasmissione di La7 (Propaganda Live) abbia consentito da parte di un rappresentante del "Piccolo America" di affermare nuovamente il falso. Da giorni, e senza possibilità di smentita, l'ANICA aveva diffidato dall'asserire che il suo Presidente sia mai intervenuto in qualunque sede in tal senso – al contrario, si è più volte pronunciato a sostegno di queste esperienze – e che suoi rappresentanti abbiano agito perché "non venissero forniti film" alle arene gratuite. Si tratta di affermazioni usate in modo diffamante con finalità, tra l'altro, pubblicitarie. Oltre che ridicole, esse sono assurde in questo drammatico momento per le attività cinematografiche, con decine di migliaia di persone senza lavoro. L'ANICA si vede costretta a comunicare che chi riproducesse tali falsità sarà oggetto delle inevitabili azioni conseguenti.

24 giugno 2020: l'Antitrust apre un'istruttoria contro Anica e Anec e perquisisce le loro sedi

Qui il testo integrale del provvedimento: www.agcm.it/dotcmsdoc/allegati-news/I840_avvio_omi.pdf

I ragazzi del Cinema America

(fonte https://piccoloamerica.it/)

L'Autorità Antitrust ha appena svolto ispezioni nella sede di ANICA, presieduta da Francesco Rutelli, e nelle sedi di ANEC e di ANEC Lazio. L'AGCM ci ha notificato oggi via pec l'avvio di un'istruttoria per accertare un'intesa «restrittiva della concorrenza, consistente in una concertazione volta a ostacolare l'approvvigionamento dei film da parte delle arene a titolo gratuito, in violazione dell'articolo 101 Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea e/o dell'articolo 2 della L. n. 287/90». In particolare, l'Autorità ipotizza, almeno dal 2018 e sino alla stagione 2020, «l'esistenza di un'azione concertata, riferibile ad una parte sostanziale dell'industria cinematografica italiana, finalizzata ad orientare le case di distribuzione e/o i loro intermediari a negare i film alle arene a titolo gratuito, o comunque per subordinare il rilascio delle liberatorie a condizioni sempre più stringenti». Contestualmente all'avvio dell'istruttoria, l'Autorità ha avviato un procedimento volto all'adozione di misure cautelari ex art. 14 bis della legge n. 287/90. Rispetto alle stagioni precedenti, quest'anno «l'azione di boicottaggio ipotizzata ha assunto caratteristiche tali da rendere dubbia la stessa sopravvivenza di questa tipologia di operatori (noi e le altre realtà denuncianti), rendendo irreparabile il danno derivante dall'intesa stessa». Di qui la necessità di un intervento cautelare che miri a far cessare tempestivamente l'intesa. L'Autorità ritiene, infatti, «che le arene a titolo gratuito costituiscano una componente importante dell'offerta cinematografica nel periodo estivo e la loro soppressione, o comunque la loro forte penalizzazione, danneggerebbe significativamente, in ultima analisi, il consumatore finale, soprattutto in questo momento di emergenza e di crisi economica diffusa». L'istruttoria è stata avviata in seguito alla denuncia che noi, assieme al Comitato Balduina, abbiamo effettuato il 5 agosto 2019, alla quale hanno fatto seguito ulteriori denunce da parte di Cinemusica Nova e dell'associazione Laboratorio di quartiere Giambellino Lorenteggio, operanti nelle regioni Emilia Romagna, Abruzzo, Marche e Lombardia. Il totale della documentazione fornita da noi e dalle altre associazioni supera le 1000 pagine. Nei giorni scorsi l'ANICA di Francesco Rutelli aveva etichettato la nostra denuncia pubblica come "fake news" e smentito ogni azione volta a bloccare l'organizzazione dei nostri eventi culturali gratuiti per i cittadini, così come fatto anche da Luigi Lonigro, direttore di 01 Distribution, controllata da Rai Cinema. Perdonateci per non aver detto nulla prima di oggi, ma da agosto 2019 vigeva il segreto istruttorio. Confidiamo totalmente nell'operato dell'AGCM, alla quale forniremo ulteriore documentazione di queste ultime assurde giornate che siamo stati costretti a vivere.

Nota ANICA su apertura istruttoria da parte di AGCM

(fonte: www.anica.it/web/area-stampa/comunicati-anica

In data odierna l'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato ha avviato una istruttoria nei confronti di ANICA, ANEC e Anec Lazio per accertare una presunta intesa restrittiva della concorrenza, volta ad ostacolare l'approvvigionamento dei film da parte delle arene che offrono spettacoli a titolo gratuito. L'ANICA è fiduciosa che dall'istruttoria avviata dall'AGCM non emergerà alcun profilo censurabile, essendo l'ANICA da sempre impegnata ad assicurare, in piena trasparenza, il miglior risultato di equilibrio tra tutti i soggetti della filiera, al fine di garantire la migliore offerta complessiva nell'interesse dei consumatori. L'ANICA presterà la massima collaborazione all'AGCM, per consentirle di svolgere il proprio compito. Ciò anche se il procedimento antitrust è stato aperto in un momento storico assolutamente drammatico per tutto il settore cinematografico: basti pensare che, rispetto all'anno precedente, si registra un crollo degli incassi del 98%, dovuto ad una riapertura che è stata possibile solo dopo il 15 giugno scorso e che, ad oggi, riguarda appena 207 schermi su 3500 funzionanti l'anno scorso nello stesso periodo. Fra l'altro, anche diverse tradizionali arene a pagamento rinunceranno alla riapertura nella presente stagione. Si sta vivendo dunque una situazione che vede a rischio la sopravvivenza dell'intero settore della distribuzione e dell'esercizio cinematografico. In tale contesto possono trovare spiegazione le difficoltà di approvvigionamento che oggi si manifestano in tutto il settore, e non soltanto per le arene che offrono spettacoli gratuiti. Difficoltà che, si confida, potranno essere rapidamente superate per tutti gli operatori interessati e con la collaborazione di tutti coloro che credono nel futuro del cinema.

Il Presidente dell'ANICA, Francesco Rutelli, ha dato mandato ai propri legali di perseguire in ogni sede giudiziaria ciascuna persona che abbia associato il suo nome a una impossibile azione per disporre o meno la diffusione di film, in cinema o arene, a pagamento o gratuite. Impossibile, perché Rutelli non si è mai occupato in nessuna circostanza, né può, né vuole occuparsi di tali attività, come è ben noto a chi conosca le competenze del Presidente dell'ANICA.
Nonostante precedenti formali diffide, è in atto una deliberata e diffamatoria azione in particolare su alcuni social network, i cui promotori ed attori verranno inflessibilmente individuati e perseguiti.

Cronologia di una guerra tra le macerie della Cultura cinematografica nella Società dello Spettacolo, tra interessi mercantili e visibilità ad ogni costo

Come periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica a costo zero, grazie ai suoi fondi neri (tutti i collaboratori sono volontari, non pubblichiamo pubblicità e non chiediamo finanziamenti), abbiamo la nostra opinione ma preferiamo impegnarci a documentare tutte le posizioni in campo. Vogliamo fornire ai lettori gli elementi per farsene una propria e per capire che si tratta di questioni complesse non urlate o risolte con parole d'ordine senza un minimo di analisi.
Molta la confusione sotto il cielo. Alla fine che vincano gli interessi del pubblico.

DdC

Il caso dei "ragazzi del Cinema America", simbolo delle contraddizioni dell'irrisolto sistema culturale italiano

Angelo Zaccone Teodosi

La vicenda del "Cinema America" è veramente sintomatica delle contrapposizioni ideologiche che caratterizzano l'analisi delle politiche culturali e delle economie mediali, ed emblematica del complessivo deficit di visione organica e strategica: si sono venuti a determinare, nel corso degli anni, due veri e propri "schieramenti", l'un contro l'altro armati di debole dialettica. Da una parte, un gruppo di giovani attivisti che dapprima prendono possesso di un cinema abbandonato nel centralissimo quartiere romano Trastevere, con la logica "liberatoria" (ed anarcoide) dei centri sociali, poi divengono animatori di "cinema in piazza", poi, benedetti da una parte delle istituzioni (la Regione Lazio, più che il Comune di Roma), divengono gestori di una sala di proprietà pubblica che viene loro assegnata con una procedura – secondo alcuni – assai agevolata. E nonostante gli ex "rivoluzionari" stiano per entrare nel tanto contestato "sistema" (tra qualche mese, saranno anche loro esercenti e – si presuppone – sottoposti alle regole generali del mercato), decidono di promuovere proiezioni gratuite in piazza, allorquando, a pochi giorni dalla "riapertura" teorica dei cinematografi (lunedì 15 giugno) consentita dal Governo, in tutta la città di Roma sono stati riaperti – incredibilmente! – soltanto 3 cinema tre (la storica monosala del Cinema Farnese al Centro Storico, la multisala Madison alla Garbatella, il multiplex Uci nel periferico centro commerciale Porta di Roma; se si guardano i dati degli incassi dei primi giorni… viene veramente da piangere!). Dall'altra parte, l'associazione nazionale degli esercenti cinematografici (Anec) e la sua filiazione regionale (Anec Lazio), che denuncia lo scandalo economico, oltre che la provocazione cultural-imprenditoriale: se i cinematografi tradizionali sono con l'acqua alla gola (le misure anti-pandemia riducono il numero dei potenziali spettatori e determinano costi imprevisti, senza dimenticare il crash delle uscite, con le società di distribuzione che preferiscono attendere l'autunno, e quindi con modesta attuale disponibilità di titoli appetibili), perché la "mano pubblica" (Ministero, Regione, Comune, finanche Municipio) sostiene una iniziativa – come quella dei "ragazzi del Cinema America" – che inevitabilmente finisce per porsi "concorrenzialmente"?! I "ragazzi del Cinema America" sostengono che loro fanno "altro", che le loro proiezioni sono gratuite, sono evento sociale, sono rigenerazione urbana, e che comunque pagano qualche soldo ai distributori cinematografici, per ottenere i diritti a proiettare i titoli, che sono per la gran parte di film che sono stati abbondantemente sfruttati dal mercato ("theatrical", "pay tv", "free tv", "dvd", "streaming"…).

Oggettivamente, però, i "ragazzi del Cinema America" beneficiano di molti sostegni istituzionali, anche grazie alla loro militanza politica (si è addirittura ipotizzato che il loro leader Valerio Carocci possa essere il prossimo candidato del Partito Democratico alle elezioni del sindaco di Roma, che si terranno nella primavera del 2021). La ragione non è da una parte né dall'altra, ma va denunciato che lo Stato (il Mibact, in primis) ha assistito passivamente allo scontro, che è ideologico, culturale, economico: in una situazione di così grave crisi, lo Stato avrebbe dovuto iniettare nel sistema nazionale dell'esercizio decine di milioni di euro per interventi urgenti e radicali (per agevolazioni di varia natura, ben oltre il solito strumento del "tax credit"), a partire da una nuova immediata e robusta campagna per la promozione del cinema in sala (ben oltre la tanto decantata iniziativa "Moviement", di cui hanno beneficiato soprattutto le solite "major" americane); al contempo, avrebbe dovuto operativamente convocare a Santa Croce in Gerusalemme (sede della Direzione Cinema e Audiovisivo) una serie di riunioni tra i "player" per stimolare le società di distribuzione a rendere disponibili i titoli che sono stati "congelati" nei listini, da marzo a giugno 2020, mettendo sul tavolo contributi pubblici che evitassero di rimandare tutto all'autunno.

Questo possibile impegno intenso e deciso non c'è stato, ed allora si ascolta il pianto degli esercenti cinematografici, da un lato, e l'entusiasmo degli attivisti socio-culturali. Crediamo che, più delle nostre noterelle, conti quel che ci ha scritto un esercente, sofferente ed insofferente, leggendo un nostro articolo sulla vicenda sul quotidiano online "Key4biz": "Da anni, gestisco un cinematografo, che, da indipendente, lotta, ma io non ho mai ricevuto 1 milione di euro per ristrutturare la mia sala, né 200mila euro ogni anno per fare programmazione. Io pago 100mila euro di affitto l'anno, e non ho ricevuto alcuno sconto. Nemmeno per la pandemia. Ho richiesto il contributo alla Regione del 40 %, e, se riuscirò a pagare l'affitto dei mesi di marzo aprile e maggio, prenderò il recupero del credito d'imposta del restante 60 %, che farà parte della 'collezione dei crediti', che continuo ad accumulare senza sapere a chi poterli cedere (fossero almeno cedibili ai soci… mi risparmierei di pagare le tasse, invece mi toccheranno anche quelle). Sono ancora in attesa di ricevere il contributo "d'essai" Mibact per l'anno 2018. Sono stato costretto a chiedere un appuntamento in banca per un novello fido, altrimenti non ho neanche i soldi per tirare su la serranda. E, ad ogni Natale, un buon titolo per il mio cinema non c'è. Ogni santissimo ponte o weekend lungo, debbo sempre tribolare per avere un film a cui da indipendente sono negati tutti i film. Nonostante tutto questo, gli 'arrabbiati' sono i ragazzi del cinema America?!". Ho pensato di fare mie queste parole di "vita vissuta" e di condividerle con **Diari di Cineclub**: sono esemplificative dei deprimenti risultati di una cattiva gestione della politica culturale nazionale. La desertificazione culturale del Paese continua senza soste, con interventi estemporanei (pannicelli caldi) e l'assenza di una politica organica. Nelle metropoli (Roma in primis) continuano a chiudere cinematografi, teatri, librerie, nell'indifferenza sostanziale (a parole, invece, tutti… solidali!) delle istituzioni, ed anche in provincia sono pochi gli esercenti indipendenti che resistono alle dinamiche di concentrazione dei multiplex (che notoriamente non espandono granché lo spettro dell'offerta cinematografica). La Rai non muove un dito per stimolare la fruizione cinematografica in sala. E che dire della "cultura popolare" – veicolata dai media "mainstrem" anche – che stimola sempre più a fruire di audiovisivo più mediato dal web?! Nessuno afferma, in Italia, con la necessaria forza, con l'opportuno convincimento, che "il cinema" è veramente cinema soltanto nella magia della sala cinematografica, del grande schermo sociale, luogo altro rispetto alla dimensione individuale e domestica (nonostante gli schermi ad alta definizione da settanta pollici ormai acquistabili con poche centinaia di euro). Il resto – dall'"home entertainment" alla fruizione sul cellulare – è senza dubbio interessante, valido, prezioso, finanche innovativo, ma è – giustappunto – altro: il vero cinema è cinema nei cinematografi. Così è nato il cinema e così resisterà, se qualcuno non gli toglierà definitivamente l'ossigeno.

La nota lamentazione ed invocazione di Gino Bartali ci sembra appropriata, per descrivere il disastro in atto in Italia (che pochi in verità sembrano voler vedere ed assai pochi denunciano): *L'è tutto sbagliato, l'è tutto da rifare*.

Temiamo che il titolare del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, Dario Franceschini, la pensi proprio all'opposto, anch'egli irretito dalla fascinazione del web, arrivando a teorizzare addirittura una improbabile Netflix italiana per la cultura…

Angelo Zaccone Teodosi

(Presidente dell'Istituto italiano per l'Industria Culturale - IsICult)

Classe 1960, romano, consulente indipendente e giornalista specializzato, esperto in ricerche socio-economiche, con particolare attenzione alle politiche culturali e sociali ed alle economie mediali, alle analisi scenaristiche comparative internazionali, alle strategie di sviluppo ed al marketing; nel corso di trent'anni di attività professionale, è stato anche consulente ed esperto indipendente per vari ministri, sottosegretari, assessori; è stato Direttore dell'Ufficio Studi dell'Anica, nonché il più giovane Consigliere di Amministrazione nella storia di Cinecittà; ha maturato esperienze come organizzatore culturale, dirigente, imprenditore, docente universitario, convegnista; laureato alla Luiss a pieni voti con una tesi sul marketing internazionale delle telenovelas, diplomato in organizzazione della produzione cine-audiovisiva al Centro Sperimentale di Cinematografia; iscritto all'Ordine dei Giornalisti dal 1983.

segue da pag. 1

giornalisti provenienti da New York, rinchiusi per molte ore al giorno in capannoni incaricati di sfornare migliaia di soggetti tra i quali scegliere le migliori storie da portare sul grande schermo. Di grande interesse è il fondamentale libro di Ugo Pirro, uno dei nostri straordinari sceneggiatori, dal titolo *Per scrivere un film* (Rizzoli editore). Una pubblicazione incentrata sui segreti del mestiere di soggettista e sceneggiatore. Il volume, oltre ad essere un'appassionata difesa del cinema italiano, è anche una rivalutazione del ruolo es-

Suso Cecchi D'Amico, (1914 – 2010)

senziale e spesso misconosciuto dello scrittore per il grande schermo. E ancora nel 1998 Giuliana Nuvoli con *Storie ricreate* realizzato in collaborazione di Maurizio Regosa (Utet Editore), prende in esame alcuni nodi cruciali come la rappresentazione, la narrazione, il rapporto fra letterati e cinema, fornendoci per la prima volta un quadro diacronico del passaggio dal testo al film, partendo dagli inizi della nostra letteratura. Ma come nasce davvero una sceneggiatura? Secondo Pirro il copione è diviso in due parti, il soggetto e il trattamento. Il primo contiene quattro punti: l'idea

"Bellissima" (1951) di Luchino Visconti

"La classe operaia va in paradiso" (1971) di Elio Petri

cinematografica, il tema, la trovata, la scaletta e il secondo è la fase finale del processo cinematografico produttivo. Nella storia del cinema sono sempre esistite due forme diverse di *script*, la sceneggiatura di ferro, cioè il rigoroso rispetto del testo come è stato concepito e la sceneggiatura aperta, che lascia un margine di improvvisazione al *metteur en scene* scrivendo o riscrivendo le sequenze e i dialoghi (Fellini era notoriamente un fan di questo modo di lavorare). Hollywood, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta, ha privilegiato il copione di ferro che fornisce con estrema precisione i dettagli di tutte le scene lasciando poco spazio all'inventiva del regista. Un sistema organizzativo in sintonia con la logica organizzativa degli studios, soprattutto nel genere western, poliziesco, bellico. Diverso è il caso della commedia all'italiana degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, che ha visto invece prevalere il ruolo dello sceneggiatore quale vero autore artistico dell'opera cinematografica rispetto al regista. Poco conosciuti dal grande pubblico Age, Furio Scarpelli, Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi, sono stati il vero cuore del nostro cinema insieme a Ugo Pirro (*Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *La classe operaia va in paradiso*, specialista del cinema politico), Suso Cecchi D'Amico (*Bellissima*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* firmati insieme a Zavattini), Rodolfo Senego (il collaboratore di Alberto Sordi, autore del personaggio del piccolo borghese dedito all'arte di arrangiarsi), Ennio De Concini (*Sciuscià*, *Caccia tragica*, *Europa '51*, *Divorzio all'italiana*), Sergio Amidei (sceneggiatore preferito di Rossellini), Cesare Zavattini (l'alter ego di Vittorio de Sica, autore anche di radio, televisione e teatro). Negli anni Sessanta un nuovo processo di evoluzione investe il mondo letterario cinematografico. Scrittori come Pier Paolo Pasolini diventano registi, sceneggiatori come Ettore Scola esordiscono dietro la cinepresa e cineasti affermati come Visconti, Bolognini e Lattuada, lavorano sempre più alla trascrizione di testi letterari classici per il grande schermo. La produzione italiana è incentrata molto sulle opere dei nostri più importanti romanzieri (Moravia, Cassola, Fenoglio, Bassani, Brusati, Tobino e altri) contribuendo a un sostanziale mutamento del linguaggio cinematografico. Con l'avvento del '68 la sceneggiatura subisce una nuova trasformazione dovuta all'in-

"Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto" (1970) di Elio Petri

Rodolfo Sonego (1921 – 2000) con Alberto Sordi

Cesare Zavattini (1902 - 1989)

Ennio De Concini (1923 – 2008)

Ugo Pirro (1920 – 2008)

gresso del discorso politico nei film.

Un processo che l'industria cinematografica nazionale stimola anche perché spaventata dalla possibilità di perdere il pubblico giovanile sensibile alle istanze di rinnovamento della società italiana. Con il passare degli anni nuove generazioni di autori della pagina scritta hanno preso il posto della vecchia guardia, ma sempre come osservatori attenti della realtà di casa nostra. Oggi nella stanza dello sceneggiatore non sentiamo più il ticchettio della macchina da scrivere sostituita dal silenzioso computer, ma avvertiamo sempre l' emozione per la nascita di una nuova storia cinematografica.....

Pierfranco Bianchetti

Dopo il minimalismo, quali tendenze emergono nel cinema d'autore?

Necessità di un nuovo cinema che superi le tendenze artistiche minimizzatrici delle realtà della vita

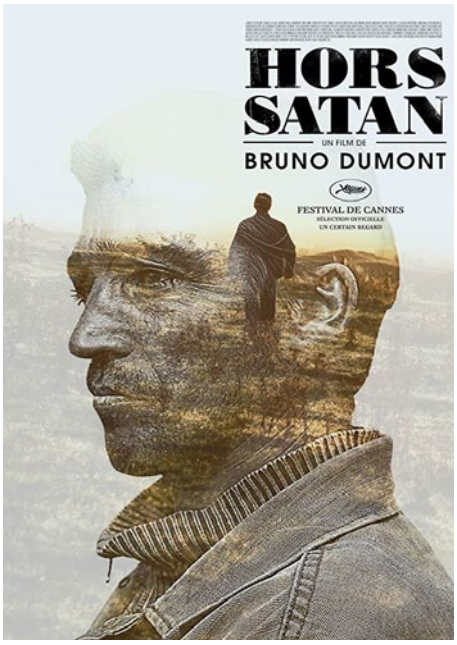
Àngel Quintana

Nei primi anni del nuovo millennio, una curiosa mutazione ha avuto luogo nel cinema d'autore, derivante essenzialmente dalle trasformazioni della tecnologia digitale. Di fronte all'emergere di un sistema audiovisivo assoggettato dagli effetti della post-produzione e dalle conseguenti cause di ipertrofia delle immagini, diversi cineasti hanno provato ad impegnarsi per una depurazione formale di tale sistema. In questo il cinema aveva voglia di recuperare alcune sue caratteristiche ontologiche riferite alla specifica articolazione dello spazio e del tempo. Vista la radicalità degli intenti, era necessario attuare un processo di riduzione del peso del ruolo del fotogramma a beneficio di quello dell'attore, cioè, era necessario ridurre al minimo gli effetti del montaggio per contrastare il sovraccarico degli effetti speciali di ogni genere che caratterizzavano il cinema commerciale. La drammaturgia e il processo di costruzione della storia respingevano tutti gli intrecci emotivi e tutta la psicologia. Il silenzio doveva prevalere sul parlato. La messa in scena era diventata un fattore creativo fondamentale prima dell'avvento di un cinema caratterizzato dalla post-produzione digitale. Era anche un modo per combattere gli effetti sorti attorno alla predominanza della sceneggiatura, delle strutture narrative parallele e della serialità televisiva.

Alcuni settori della critica battezzarono il nuovo modello cinematografico col nome di cinema minimalista, mentre in campo anglosassone il termine usato in modo più dispregiativo era quello di *slow cinema*, benché si riferissero ad esso come a quel cinema per i festival. Il nuovo cinema veniva considerato minimalista perché era basato sulla depurazione stilistica e sulla sua essenzialità, risultando lento in quanto si opponeva ai modelli commerciali per divenire altro modello cinematografico. Tuttavia, il minimalismo era nato nel cinema già qualche anno prima, negli anni Ottanta con alcune opere significative di Chantal Akerman. Il professore in studi cinematografici Antony Fiant nel suo libro *"Pour un cinéma contemporain soustractif"* (Per un cinema contemporaneo sottrattivo) riteneva che il termine giusto fosse quello della *sottrazione*, perché, a differenza del minimalismo del postmoderno degli anni Ottanta - Jarmursh, Hal Hartley e così via -, quel che i cineasti dell'era digitale avevano fatto era stato quello di trasformare i riferimenti che costituivano la causa/effetto della drammaturgia classica. Prima dell'all'azione si privilegiava la contemplazione, come se fosse una resurrezione di quell'immagine temporale, enunciata dal filosofo Gilles Deleuze. Il nuovo cinema d'autore non poteva essere un cinema marcatamente minimalista, perché secondo i postulati della modernità tale concetto non poteva imporsi sull'esecuzione dell'opera. Nel cinema moderno le riprese venivano improvvisate e la messa in scena funzionava all'interno di un processo critico. Huo Hsiao-hsien, Abbas Kiarostami, Tsai Ming Liang, Wang Bing, Bruno Dumont, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Béla Tarr, Jia Zhang-Ke, Apichatpong Weerasethakul o Gus Van Sant del primo millennio, avevano attuato la rivoluzione del cinema sottrattivo. Le loro opere avevano creato una nuova geopolitica del cinema e consolidato una certa tendenza del cinema d'autore che giocò un ruolo determinante nei festival.

Sono trascorsi vent'anni da allora ed è vero che alcuni cineasti che avevano lavorato nell'ambito delle direttrici della *sottrazione* sono ancora in auge. Molti continuano ad essere presenti all'interno dei festival, e seppure questi abbiano seguito nuove tendenze il fatto in sé ci porta a chiederci fino a che punto il cinema d'autore è ancora collegato ai parametri della *sottrazione* o se invece esso ha iniziato a ricostruire nuovi ambiti e a delineare nuove strade. Se ci posizioniamo a metà del decennio, nel 2014, potremmo notare la nascita di alcune curiose propensioni a una ricerca caratterizzata da nuove tendenze volte a occupare pian piano lo schermo con altre diverse inclinazioni estetiche e poetiche. Nel 2014, Bruno Dumont filma la serie televisiva *P'tit Quinquin*. È il periodo in cui *Breaking Bad* si afferma per la quinta stagione e fa incetta di Emmy Awards (il premio statunitense conferito dalla *Academy of Television Arts & Sciences* ai programmi televisivi statunitensi in prima serata) ed è anche il momento in cui *Il Trono di Spade* (*Game of Thrones*) di HBO nella sua quarta stagione raggiunge uno dei suoi momenti di maggiore popolarità.

La serie *P'tit Quiquin* non suscita alcuna passione agli amanti delle grandi produzioni televisive, realizza solo quattro capitoli ed è presentata alla *Quinzaine Diciembre Réalisateurs de Cannes*. La serie, tuttavia, funziona come un manifesto base per una idea nuova di fare cinema, ma anche come una proposta alla buona per tutte le forme riferite ai *serial* di oggi. Dumont ritorna al suo paesaggio – le Fiandre e recupera l'idea della presenza del male come asse portante già esplorato in *Hors Satan* (2011).



Di fronte alla purificazione formale dell'uso del paesaggio o della presenza degli attori non protagonisti che appaiono nello schermo, Dumont contrappone l'estetica del grottesco.

Il paesaggio si converte in una presenza diabolica e i personaggi diventano i protagonisti di una farsa tragicomica segnata da salite di tono nell'interpretazione. Nella trama poliziesca che gira attorno ad alcuni terribili assassinii si rompono i collegamenti della casualità e alla fine non c'è una chiara conclusione della storia. Lo spettatore segue la trama senza sapere quale sia la causa del delitto. Dumont rompe con il silenzio per addentrarsi in una tradizione che si ritrova in Rabelais e nel senso del carnevalesco come fonte estetica fondamentale. L'immagine passa dal silenzio al rumore. Qualcosa di nuovo si inserisce. Dumont ha voluto nuovamente esplorare questa via del grottesco con il film *Ma Loute* (2016), dove ha scombinato una serie di attori professionisti portandoli a una interpretazione esageratamente innaturale, e a recuperare il mondo di *P'tit Quinquin* con la sua continuazione attraverso la nuova produzione di *Coincoin te las Z'inhumains* (2018). Nel mezzo, tuttavia, si sentirà il fascino per l'universo di Charles Péguy con due versioni peculiari del mito di Giovanna d'Arco, che ha prodotto una visione del passaggio tale da sembrare che il regista l'avesse vissuto.

Sempre nel 2014, in Argentina, Lisandro Alonso gira il film *Jauja* dove ricostruisce alcuni fatti storici. Il suo film ci racconta delle uccisioni degli indios da parte dei militari e mostra un rapporto silenzioso tra una figlia e suo padre, in qualche parte ai confini del mondo. Ad un certo punto della storia avviene una sparizione,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in linea con un richiamo alla famosa eclissi che avvenne con Anna in *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni. Invece di passare attraverso una depurazione dell'immagine, *Jauja* si trasforma. Il film rompe con la riduzione delle opere precedenti di Lisandro Alonso, per avviare un processo di poetizzazione, determina salti temporali e l'immagine richiama effetti emotivi che sembrano lontani dallo stile di Lisandro Alonso. La storia minimale si trasforma in un racconto poetico senza che ne alteri la forza del mistero.

Nel 2017, la cineasta argentina Lucrecia Martel ha presentato in anteprima *Zama*, un film che in un certo senso sembra sviluppare la riflessione iniziata anni prima da Lisandro Alonso. Martel recupera una novella, un testo di Antonio di Benedetto che funziona come testo base per un racconto che vuole rompere con l'azione e privilegiare l'aspetto dell'attesa: *Zama* utilizza il lavoro letterario per creare un

mondo e costruire una poetica, anche se come film funziona solo a partire dal momento in cui lo spettatore si aspetta qualcosa che non arriva mai. Diego de Zama è un ufficiale della corona spagnola che vive con la speranza che il Re lo trasferisca dal suo luogo sperduto nel confine argentino, lontano dal mondo. Il tempo passa ma nulla si muove. E' il medesimo processo che accade con *La portuguesa* (2019) di Rita Azevedo Gomez, dove una donna vede passare i suoi anni in un castello nel nord Italia, mentre spera che suo marito ritorni dalla guerra. Potremmo dire la stessa cosa dell'attesa del monarca Luigi XIV in *La mort de Louis XIV* (2016) di Albert Serra, dove però in questo caso l'attesa si trasforma in agonia.

In tutti questi film c'è qualcosa che si aggancia alla storia, alla letteratura. Si parte da un lavoro di ricostruzione dell'epoca storica, le linee di una trama ipotetica sono descritte ma la condizione in sé finisce per acquisire più forza dell'azione stessa. Non interessa tanto ciò che accadrà, ma come si configurano le situazioni di un determinato mondo. La sottrazione non è estrema, in alcuni frangenti ritorna la psicologia, in altri la bellezza della ricostruzione storica e in altri momenti ancora persino una poetica che proviene dalla tradizione. Dov'è, quindi, questo modello di cinema? È legato alle derive delle opere di Bruno Dumont verso il grottesco? Questo cinema è una continuità dei modelli del secolo precedente o rappresenta una rottura?

El cant dels ocells - Le chant des oiseaux (2008) di Albert Serra è un film silenzioso, in cui si possono seguire tre personaggi mitici - i re magi - attraverso un paesaggio astratto collocato ai confini di tutto. C'è un mito biblico, ma ogni azione - a parte il gesto dell'adorazione del Messia - scompare per far posto alla bellezza astratta delle figure perse nell'immensità di un paesaggio. Qualche anno dopo, quando Albert Serra filma *Historia de mi muerte* (2014), qualcosa cambia e si trasforma. L'universo mistico lascia il posto a un universo sinistro, la luce che guidava il cammino verso i confini dei tre re magi lascia il posto all'oscurità che Giacomo Casanova svilupperà fino a quando non incontrerà alla fine Dracula. Albert Serra ci ricorda che dopo il secolo illuminato nasce il mondo delle tenebre, a suffragare che la forza del desiderio non può mai spingersi ai limiti della mente umana senza che questa non possa poi cadere nell'oscurità più atavica. Non c'è solo un passaggio dalla luce all'oscurità, ma anche dal silenzio al fragore. Nulla può essere più lo stesso, sembra che con la *Historia de mi muerte*, il cinema di Albert Serra perda la sua innocenza originale per entrare in altri percorsi in cui l'immagine ha smesso di essere depurata per diventare un'immagine più strutturata.

Pascal Ferran è un cineasta francese poco prolifico che ha fatto una eccellente esplorazione sul desiderio femminile in *Lady Chaterley* (2006), ispirato al romanzo di D.H. Lawrence. Il suo film ha rotto con i *cliché* del cinema dell'epoca, per riscoprire un certo edonismo chiarendoci, così come avevano fatto anni prima registi

come Olivier Assayas o Arnaud Desplechin, come il passato possa essere ripreso senza cadere nell'accademismo. Nel 2014 Pascal Ferran ha girato un film su un passero, *Bird People*. La sua idea è stata molto interessante perché in essa pare volesse indicarci che forse dopo il tempo della *sottrazione* dell'immagine, un nuovo sbocco estetico poteva essere quello dell'abbandono – della fantasticheria -.

Bertrand Bonello, un altro dei nomi chiave nel cinema francese, gira nel 2014 il film *Saint Laurent*, dove non fa altro che radicalizzare una certa ricerca riferita al neo-barocchismo, film successivo all'eccellente *L'Appollonide* (2011), imperniato sulla vita in un bordello e girato come se fosse all'interno di un convento di clausura. La cosa più interessante di *Saint Laurent* – incentrato sulla figura dello stilista Yves Saint-Laurent - è che cerca di connettersi con una forma di neo-barocchismo che lo porta a rivisitare una certa idea del decadentismo di Luchino Visconti.

Analizzando le basi della modernità vedremo che per molti registi esiste un'evidente connessione con l'eredità del cinema moderno articolata attorno a cineasti come Roberto Rossellini o Michelangelo Antonioni. Mentre per i riferimenti riguardanti la modernità, possiamo dire che la figura di Luchino Visconti è risultata sempre altera. La rivendicazione viscontiniana espressa da Bonello sembra suggerirci l'idea di esplorare anche in un'altra direzione, di osservare il decadentismo come fonte di tensione estetica tra ciò che resta della modernità e un percorso verso il neobarocco nell'immagine del cinema attuale.

Alcuni di questi aspetti che sono stati presentati come esempi generali, ci indicano che durante questo decennio sono state gettate le basi di una nuova modernità che non vive più di depurazione, ma che piuttosto nasce da più elementi dai quali si generano passaggi che portano a riprodurre immagini e storie. Non si tratta di convertire l'immagine in una esibizione di effetti speciali – per questo ci sono già i film dell'universo Marvel -, ma di decidere di determinare nuove risorse creative che attraversino il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dimensionamento dell'immagine o la poetizzazione attraverso trucchi – *Bird People* è una meraviglia in questo senso -, oppure semplicemente cercare nuovi sbocchi estetici che consolidino una certa mutazione. Di fronte a un cinema dei silenzi, si sta imponendo un cinema in cui la parola è andata occupando un posto centrale, in cui gli sbocchi drammatici non cercano l'interiorità ma piuttosto gli eccessi espressionisti in cui l'esplosione drammaturgica serve a rafforzare i destini effettivi dei nuovi personaggi che popolano le storie. Siamo alla base di un cinema che non rinuncia al peso della teatralità come appropriazione dell'artificio, ma a differenza della modernità in cui l'approccio al teatro è basato su parametri brechtiani, ora il cinema assume la consapevolezza di un senso del rituale.

Uno dei registi più controversi del decennio, i cui lavori hanno suscitato manifestazioni di ammirazione e odio, è quello del regista del Québec, Xavier Dolan. I film più interessanti che ha girato sono *Mommy* (2014) - sua la sceneggiatura - e *Jusqu'au bout du monde* (E' solo la

fine del mondo, 2016) – tratto da una commedia di Jean –Luc Lagarce -. Da materiali diversi parte il suo processo di iper - drammatizzazione delle situazioni. La messa in scena gioca con una certa forma visiva oppressiva finalizzata a poter conseguire il recupero di un margine eccessivo del dramma.

Dolan si oppone a qualsiasi tradizione del silenzio, ma il suo cinema non è troppo lontano dai percorsi aperti da Bruno Dumont, Bertrand Bonello o persino dal regista cinese Jia Zhangke di *A touch of sin* (2013) o *Ash is a Purest White* (2018). Se proviamo a stabilire un incrocio tra ciò che sta accadendo nel cinema e ciò che sta capitando in alcuni passaggi sperimentali più suggestivi del teatro europeo contemporaneo, caratterizzato da nomi diversi come Angelica Liddell, Christianne Jatahy, Alain Platell, Alex Rigola, Thomas Ostenmeier, Krysztof Warlikowski, Fabrice Murgia, Romeo Castellucci o Alessandro Serra, vedremo che la maggior parte

di loro considera che la messa in scena dovrebbe funzionare come un laboratorio sperimentale. I componenti principali del lavoro si trovano negli attori per i quali è necessario attuare un processo di depurazione utile a mettere in luce le esperienze più estreme. Non esiste il distanziamento brechtiano ma l'autopsia. Il regista teatrale deve posizionare il bisturi all'interno della rappresentazione e far esplodere le contraddizioni dentro i personaggi. Gli attori non professionisti del cinema di Bruno Dumont, i personaggi che attraversano il cinema di Bertrand Bonello e quelli del cinema di Xavier Dolan usano tecniche espressive basate sul grottesco e sull'esagerato in modo che qualcosa esca dal nulla e trasformi lo spettatore. La stessa tecnica è utilizzata dal regista israeliano Nadav Lapid come in *Synonimes* (2019). Lapid racconta la storia di un disertore dalla politica israeliana perduto nella Parigi contemporanea. Il personaggio si comporta come un selvaggio. Lo vediamo nudo in un appartamento e gradualmente lo osserviamo muoversi tra l'euforia e la timidezza. Il film procede tra la grandiloquenza gestuale e lo sguardo

allucinato del protagonista.

Dove ci stanno portando le nuove forme di compattamento drammatico e visivo del cinema d'autore contemporaneo? In prima istanza potremmo ipotizzare che si stanno creando percorsi che ci stanno conducendo a una nuova poetica estetica, che con una certa prudenza potremmo considerare come un ritorno al neobarocco.

Nel 1989, il teorico d'arte italiano Omar Calabrese pubblicò il suo libro *L'età neobarroca* dove definì il presente come un tempo di ricerca di forme. Questa ricerca nasceva come conseguenza della perdita dell'integrità, della globalità, della sistematizzazione ordinata. Calabrese definì gli anni Ottanta come un periodo di instabilità e multidimensionalità. Un momento di passaggio. Il nostro presente è anch'esso un momento di grande instabilità, un momento in cui apparentemente ci sembrava di essere riemersi da una grave crisi economica, ma anche di esserci risvegliati poi nello sviluppo di un allontanamento sociale gene-

rato dal coronavirus. Oggi i cittadini non sanno come gestire la nuova condizione sociale che si ha di fronte e con il cinema si trova davanti a un vuoto senza precedenti. Siamo di fronte a una società in cui i valori sono diventati altri e dove tutto finisce per confondersi. Oggi, l'instabilità delle immagini ha probabilmente bisogno di altri percorsi che vanno oltre la sottrazione e il minimalismo. Il cinema deve lavorare ancora una volta per occupare la scena, per trasformare tutto affinché il ruolo dello spettatore e del pubblico non siano più quelli di essere soggetto distante e passivo, perdipiù disorganizzato e confuso. Forse anche perché continua a chiedersi cosa sono le cose sullo schermo che stanno vedendo i loro occhi, i quali invece sono sempre più alla ricerca di nuove forme espressive che siano in grado di generare bellezza.

Continua ...

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Bosustow, il sottovalutato regista d'animazione

Stephen Bosustow (1911-1981) è stato il più sottovalutato dei grandi cineasti d'animazione americani. Sarebbe più esatto dire che lo è ancora. Cerchiamo quindi di vederci più chiaro

Giannalberto Bendazzi

Tesi.

La casa produttrice che fondò con due soci negli anni Quaranta, e che guidò da solo dal 1946 al 1960, era chiamata UPA (United Productions of America), e fu legata al concetto di cinema d'autore, contrapposto a quello di lavorazione alla catena di montaggio. L'epopea della UPA cominciò nel 1951, quando *Gerald McBoing Boing* fu premiato con l'Oscar per il miglior cortometraggio d'animazione. Scritto dal Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) e diretto da un altro gigante trascurato, Robert Cannon, era la storia di un bambino che, all'età in cui dovrebbe imparare a parlare, emette invece suoni di molla, o di ferraglia, o di deflagrazione. Gerald, il bambino, viene rifiutato da tutti, finché un produttore radiofonico lo ingaggia come rumorista, e ne fa un fenomeno lodato Coast to Coast.

Questa trama, che riproponeva il sogno americano, tranquillizzava il pubblico, che poteva così assimilare la rivoluzione di forma e stile. Eccone gli elementi.

A differenza della realistica *full animation*, che farebbe muovere ogni muscolo di ogni personaggio, la grafica *limited animation* mette in moto solo le parti del corpo che hanno una funzione espressiva[1]. 2) Il colore viene applicato pittoricamente: se è disegnato un tappeto, una negligente macchia color porpora sborda dal delineo, e ci fa capire che quel porpora è parte del progetto cromatico dell'inquadratura. 3) Sempre a proposito di colore, nulla trattiene i cineasti dal dare ai personaggi la stessa tinta dell'ambiente circostante (nello specifico, giallo su giallo). 4) Scenografia. Esigui elementi suggeriscono l'ambiente, evitando inutili dettagli. Si vedano, nella casa dei genitori di Gerald, le tendine alle finestre, la poltrona, il tappeto, il lampadario. 5) Ellissi narrative. Il bambino si trova su uno sgabello, che si trasforma in un monopattino per dare il via alla sequenza successiva. 6) La musica non è una caramellosa canzoncina, bensì la creazione del serissimo compositore Gail Kubik, destinato a ricevere il premio Pulitzer nel 1952.

Per vent'anni, e ancora oggi, gli animatori di tutto il mondo (soprattutto i pubblicitari, sensibili tanto al design quanto alla ricerca di cose nuove) avrebbero imitato la UPA.

Gli studiosi americani hanno sempre avuto un rispetto diffidente per John Hubley, Robert "Bobe" Cannon, Pete Burness, la coppia Ted Parmelee & Paul Julian; per personaggi come Mr. Magoo, Gerald McBoing Boing, Christopher Crumpet. Troppo intellettuali, troppo sofisticati, per critici e storici che adoravano i classici demotici degli anni Trenta e Quaranta, da Walt Disney a Chuck Jones, da Bob Clampett a Tex Avery.

Quanto a Stephen Bosustow, aveva un passato professionale di minimo rilievo, prima nello studio di Ub Iwerks e poi alla Disney, fino al famoso sciopero degli animatori contro Walt nel 1941. Alla UPA Bosustow non disegnava, non animava, non scriveva. Era "uno dei ragazzi" ma era il capo. Alla sottovalutazione dei critici si aggiungevano i ricordi risentiti degli "altri" ragazzi (soprattutto del viperino sceneggiatore Bill Scott), sicché la sua figura è stata consegnata a noi come quella di un uomo mediocre che viveva a sbafo dei suoi artisti.

Antitesi.

L'innovazione che Bosustow apportò alla storia del cinema d'animazione fu l'impiego di squadre variabili. La lavorazione in squadre (un regista, uno sceneggiatore, due o tre animatori) era sempre esistita, ma il gruppo era fisso; nel caso in oggetto invece produttore e regista si accordavano su chi arruolare per ogni singolo film, in modo che il risultato andasse il più possibile vicino al progetto autoriale del regista. Questo accorgimento apparentemente trascurabile fu imitato in ogni dove, e aprì la strada alla globale animazione con intenti d'arte dei decenni posteriori al 1960.

La UPA era una *for profit company*, non un ente senza scopo di lucro finanziato da denaro pubblico o da un trust. Eppure Bosustow spronò sempre i suoi a puntare sulla qualità, insistendo sugli *one shot cartoons*, che liberavano i cineasti dai vincoli dell'uniformità. Accettò di produrre solo una serie, quella di Mister Magoo, per intransigibile volontà del suo distributore, la Columbia. Pur di ottenere il meglio, investì tutto ciò che incassò e s'indebitò con la Columbia stessa. Fa parte dell'aneddotica hollywoodiana la lavata di capo cui egli si dovette sottomettere quando osò presentare al pubblico un cartoon non comico, *The Tell-Tale Heart* di Ted Parmelee e Paul Julian. Era il primo horror film a disegni animati, era tratto da Edgar Allan Poe, la voce fuori campo era quella di James Mason, era bello. Ma gli spettatori si aspettavano di ridere.

Stephen Bosustow

In epoca di Guerra Fredda e di caccia alle streghe di stampo maccartista, Bosustow guidò uno studio totalmente sindacalizzato, e limitò i licenziamenti al solo John Hubley, ex comunista, sotto le forti minacce della stampa e degli ambienti governativi di Washington.

Questo fu peraltro il rimorso di tutta la sua vita, come confidò a chi scrive nel nostro unico incontro, nel 1973, al festival di Annecy.

Sintesi.

Fu un incontro significativo. La prima cosa che disse fu: "Non scriva che io ho avuto dei meriti nella qualità dei film della UPA. Il merito va tutto agli artisti. Io posso averli catalizzati, ma non ho avuto alcuna funzione creativa". Bosustow era un ultrasessantenne esponente di Hollywood, dove vanterie e *overstatements* erano necessari come l'ossigeno; io ero un giovane nessuno che gli si presentava come giornalista.

Ma a parte la genuina umiltà dell'uomo, ciò che disse centrava il bersaglio. Senza di lui, nessuno dei suoi fu mai all'altezza della fama raggiunta, con l'eccezione di John Hubley che trovò nella moglie Faith Elliot una catalizzatrice ancora più efficace.

Dopo aver venduto la UPA a Henry Saperstein nel 1960, il produttore fondò le Stephen Bosustow Productions, ottenendo fra l'altro un Oscar con *Is It Always Right to Be Right?* (1971, regìa di Lee Mishkin) e una candidatura con *The Legend of John Henry* (1974, regìa di Sam Weiss).

Sia Mishkin sia Weiss fecero il loro capolavoro in questa occasione, quando furono guidati da lui.

Affidata l'azienda al figlio Nick, Stephen Bosustow si mise in pensione nel 1975. Si spense il 4 luglio 1981 a Los Angeles, per una polmonite virale.

Giannalberto Bendazzi

1 *Occorre qui sfatare un vecchio pettegolezzo, secondo il quale la limited animation fu adottata per risparmiare tempo e disegni. Essa fu invece la logica stilizzazione dei movimenti, applicata su stilizzatissimi disegni.*

Promare: più che un film, un capolavoro di arte contemporanea

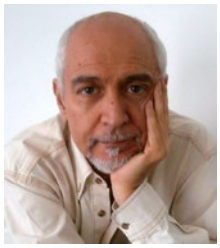
Giacomo Napoli

Promare è una pellicola di genere misto, prevalentemente si potrebbe identificare con una ibridazione tra i generi Animazione, Avventura e Fantascienza, creata in Giappone nel 2019 da parte dello Studio Trigger e sotto la regia sapiente di Hiroyuki Imaishi. Sembrerebbe, di primissimo acchito, un *anime* come tanti altri, in poche parole un lungometraggio animato giapponese come siamo abituati a vederne dai primi storici capolavori; sto pensando ad esempio allo splendido *Akira* di Katsuhiro Otomo, che risale ormai al 1982 e che, insieme a *Blade Runner*, ha contribuito enormemente allo sviluppo del filone fantascientifico-cyberpunk che oggi diamo quasi per scontato. Beh, invece non si tratta di niente del genere e, già dalle primissime scene, capiamo di trovarci di fronte ad una inaspettata quanto graditissima opera di vero cinema sperimentale: impegnativo ma assolutamente stimolante e ricco di Settima Arte. La trama è poco più di un pretesto e vale la pena di essere seguita principalmente per l'incredibile spettacolo visivo, sonoro e creativo a cui non siamo più abituati e che sorprenderà anche i palati più raffinati. In poche parole, una specie aliena (i "Promare" del titolo) proveniente da un'altra dimensione e che si manifesta sotto forma di guizzanti lingue di fuoco, sconfina nel nostro mondo, ibridandosi con i terrestri e dando adito a una sorta di mezzosangue incendiari, per contrastare i quali, l'illuminato governo futuristico utilizza delle avanzatissime squadre di pompieri supertecnologiche e, quando queste non bastano, altrettante avanzatissime squadre di cacciatori-sterminatori. Chiaramente però, non tutto è ciò che sembra e i ruoli di buoni e cattivi si scambieranno varie volte sulla scena, mentre il protagonista, doppiato in italiano dal bravissimo Maurizio Merluzzo, cercherà di destreggiarsi nella ricerca della verità, tentando al tempo stesso di salvare tutti (da bravo pompiere), pianeta Terra compreso (dato che il mix dimensionale rischia di farne esplodere il nucleo incandescente). Un plot, quindi, che non presenta certo niente di straordinariamente nuovo, e si limita piuttosto ad offrire una traccia abbastanza convincente per poterci creare sopra la vera star della pellicola: il comparto visivo. Mai prima d'ora si era visto in un'opera di animazione un tale impressionante sfoggio di tecnica estetica psichedelica! Ogni singola scena è un quadro di arte contemporanea, a metà tra il genere Pop e quello Espressionista e Fauves; le scenografie computerizzate sono sorprendentemente belle e ricordano le opere di Romain Trystram, le animazioni sono volutamente cesellate all'inverosimile nelle scene corali e lasciate appena abbozzate in quelle intimistiche. Su tutto trionfano colori estremamente squillanti ma non cacofonici; soprattutto i rosa e i celesti riempiono violentemente il campo visivo e si frantumano in miriadi di sfumature (a volte squadrate come tasselli di mosaico, altre traslucide come vetro colorato) ogni qual volta una battaglia dei pompieri contro le fiamme raggiunge il culmine. Gli effetti sonori, al tempo stesso, consonano perfettamente con quelli visivi e regalano un potente misto di colori e sensazioni audiovisive davvero mai viste prima in un film di animazione. La colonna sonora, infine, non raggiunge punte così alte ma si mantiene su di un buon livello. Il risultato generale è veramente impressionante (e può regalare tremendi mal di testa, come al sottoscritto che, tuttavia, non si è perso neanche un secondo di montato): immani campiture di colore accompagnate da suoni stridenti o grandiosi che si contorcono in mille varianti geometriche da cui si sviluppano paesaggi di immensa tranquillità digitale intervallati da scenari talmente caotici da riuscire a capire a malapena dove stia l'alto e dove il basso. L'azione regna sovrana lungo tutti i 110 minuti di film e contribuisce a renderli scorrevoli e ben oliati, nonostante la complessità della trama che, pur nella sua linearità, include molti colpi di scena a ripetizione e molti dettagli che si riveleranno importanti. I personaggi, sebbene piuttosto definiti con l'accetta, non perdono di interesse; anzi, con lo sviluppo della pellicola (almeno per quanto riguarda i protagonisti), acquisiscono uno spessore inaspettato e ci regalano una buona identificazione, anche se semplice; Galo in particolar modo, possiede un'energia e un carisma a mio avviso travolgenti e assolutamente convincenti, senza mai scadere in facile autocommiserazione come invece accade tante altre volte in tanti altri lungometraggi animati. Questo film ci dimostra come, se non inficiata dai limiti imposti dalle major produttrici, un grande affresco fanta-sociale possa tramutarsi in un capolavoro inaspettato, anche se necessariamente isolato: Trigger e XFLAG, liberi da qualsiasi vincolo produttivo, hanno semplicemente messo in scena un'opera d'arte, piaccia o meno. La pellicola ha riscontrato un ottimo successo di critica sia in patria che all'estero. Un ultimo appunto a favore, infine, va assegnato alla sceneggiatura, composta di frasi dalla semantica compressa ma dal lessico assolutamente naturale, che contribuisce ad aumentare sia l'identificazione con personaggi e situazioni a tratti surreali, sia la scorrevolezza dell'opera già ampiamente descritta in precedenza. Un film unico nel suo genere e che si pone oltre qualsiasi genere, un *Fahrenheit 451* dove i mutanti stanno al posto dei libri, e i pompieri non bruciano ma lanciano mitragliate di ghiaccio allo zero assoluto. Angosciante, audace, ironico e brillante al tempo stesso. A mio avviso notevole, ma forse non adatto per tutti: chi lo vedrà non si aspetti un classico film ma una vera e propria opera di arte contemporanea in movimento.

Giacomo Napoli

I dimenticati #66

Suzanne Grandais


Virgilio Zanolla

Negli anni Dieci del Novecento, quelli centrali del muto, in Europa ogni scuola cinematografica di rilievo aveva la sua o le sue 'divine': l'Italia, la Bertini e la Borelli, la Danimarca Asta Nielsen, la Germania Henny Porten, la Gran Bretagna Gladys Sylvani, la Russia Vera Kholodnaja... A Suzanne Grandais l'appellativo 'divina' sarebbe stato forse un po' largo, perché suonava compassato: per i personaggi che incarnava e la sua recitazione di moderna asciuttezza ella infatti venne definita 'la Mary Pickford del cinema francese', e Louis Delluc la paragonò a Pearl White.

Dobbiamo molte notizie sulla sua vita alle appassionate ricerche di Didier Blonde. Era nata a Parigi, in casa d'una levatrice, al civico 161 dell'avenue de Clichy, il 14 giugno 1893, e si chiamava in realtà Suzanne Gueudret; figlia secondogenita del trentacinquenne Victor Claude, conduttore di omnibus, e della ventiduenne Marie-Louise Audeux, domiciliati in rue de Poteau 7, a Montmartre. Alla carriera d'attrice sembrava predestinata, perché la madre, lavorando come figurante nei teatri per arrotondare le entrate familiari, aveva modo di proporre le figlie all'attenzione dei vari *metteur en scène*; del resto anche Gabrielle, la sua primogenita, divenne attrice e cantante col nome di Gaby Sonia. A sei anni, Suzanne apparve come figurante in alcuni shorts girati dalla Société Française des Films Eclair, e posò per delle cartoline postali coi soliti temi (auguri di Natale, di Pasqua, di Buon Compleanno, la Sacra Famiglia, ecc.). A otto, esordì in palcoscenico nel Théâtre du Château d'Eau al 50 di rue de Malte, il futuro Alhambra, nel ruolo di Georgette in *Trente ans ou la vie d'un joeur*, un popolare melodramma di Victor Ducange; fu poi la giovane Nanà nella ripresa di un adattamento teatrale del romanzo *L'Assommoir* di Émile Zola.

Nel 1905, quando contava dodici anni e aveva da poco ottenuto la licenza elementare, il padre morì, travolto dai cavalli dell'omnibus che guidava. La famiglia si trasferì in un più modesto appartamento al 10 di rue Championet; Suzanne imparò a cucire e trovò lavoro come apprendista presso un laboratorio che confezionava gilet; ma non lasciò il mondo dello spettacolo: e presto trovò spazio come ballerina nei music-hall. Aveva solo quindici anni quando tra le quinte del Moulin Rouge conobbe il trentunenne Robert Saidreau (alias Jean-Marie Robert Sordes), futuro attore, sceneggiatore, regista e produttore cinematografico: un bell'uomo distinto del quale s'innamorò, e nonostante i sedici anni di differenza che correvano tra loro lasciò madre e sorella per andare a vivere con lui. Grazie anche a Saidreau, ella lavorerà - all'inizio come generica o con modesti ruoli - in vari teatri: l'Antoine, il Sarah Bernhardt, la Porte Saint-Martin, il Variétés, assumendo il cognome d'arte di Grandais: in quello stesso 1908 apparve al Variétés come figurante nella commedia *Le Roi* di Robert de Flers e Gaston de Caillavet; nell'ottobre 1909 fu poi la modella «M.lle Suzy» nel dramma *La Griffe* di Henry Bernstein, accanto a Lucien Guitry, al Théâtre de la Porte Saint-Martin; prese parte anche ad alcune riviste ai Capucines, all'Olympia, al Moulin Rouge. Nei 'tempi morti' tra l'uno e l'altro spettacolo continuava a lavorare come generica al cinema presso le case di produzioni Gaumont, Lux ed Eclair, dove talvolta otteneva piccoli ruoli. In teatro riuscì finalmente a mettersi in luce con la commedia burlesca in tre atti *Le Château des loufoques*, scritta da Benjamin Rabier ed Émile Herbel e messa in musica da Albert Chantrier, andata in scena per la prima volta il 17 ottobre 1910 al Théâtre de Cluny, al 71 del Boulevard Saint-Germain; la sua parte, quella della 'seconda donna', fece scrivere al reputato critico Edmond Stoulling: «La signorina Grandais (diciassette anni e quattro mesi) ha fatto del ruolo di Armandine una figura sveglia e distinta che spicca con gentilezza in quest'immensa burla». La compagnia poi intraprese una tournée nell'America latina, nella quale Suzanne ricoprì i ruoli di Lorget ne *L'Aiglon* di Rostand, de la Poule Blanche in *Chanteclerc* dello stesso Rostand e di Nichette ne *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils. In quel 1910 ella «nacque» anche nel cinema, dove pure lavorava fin dal 1899, grazie al trentasettenne René d'Auchy, attore e regista, conosciuto l'anno prima come collega ne *La Griffe*, e del quale nel frattempo era divenuta la compagna. D'Auchy la fece entrare alla Gaumont «dalla porta principale». I due andarono a vivere assieme al 7 di rue Dieu. La prima occasione di mettersi in luce sul set Suzanne l'ebbe nel dicembre dell'11 grazie al regista Louis Feuillade, che la volle come protagonista in *Chef-lieu de canton* accanto a René Navarre, Paul Manson e Renée Carl. Da allora, e fino agli inizi del 1913, Suzanne lavorò in quasi cinquanta films, lunghi dall'uno ai tre rulli, diretta sia da Feuillade (tra cui *Erreur tragique*, *Le Nain*, *Le Destin des mères*, *Le Cœur et l'argent*, *Amour d'automne*), sia da Léonce Perret, che l'aveva in grandissima considerazione: nei suoi film egli recitò spesso con lei, nel ruolo del *vilain*: *Le Chrisanthème rouge*, *Le mariage de Suzy*, *La Lumière et l'amour*, *Graziella la gitane*, *Le Mystère des roches de Kador*, *La Dentellière*..., e nella serie comica *Léonce*, dov'ella era protagonista con lui (*Le Homard*, *Un nuage passe*, *Les Epingles*, *Les Bretelles*, ecc.). Due opere in particolare destano la nostra attenzione, quali esempi di «cinema nel cinema»: *Erreur tragique*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e *Le Mystère des roches de Kador* (nella versione italiana, *Il mistero della rupe*). Nel primo, assistendo a una comica in un cinema, un marchese scopre in essa la presenza della moglie a braccetto d'un tizio: stupito, acquista la pellicola dalla Gaumont e osservandone attentamente i fotogrammi non ha più dubbi; questo fatto lo porta a sospettare che ella l'abbia tradito, e quando trova in casa una lettera a lei indirizzata da un uomo decide di ucciderla; ma la persona in questione è il fratello, che la moglie non vede da molto tempo: e solo un miracolo evita alla stessa una fine miserrima. Il film è interessante sia perché mostra l'interno di un cinema dell'epoca durante una proiezione, sia per la singolarità dell'idea, in quanto nella comica Suzanne de Romiguières (la Grandais) e il fratello non sono attori bensì occasionali passanti colti per strada durante le riprese: ciò che evidenzia il grado d'improvvisazione che si aveva a quei tempi. Il secondo film, girato in Bretagna in una spiaggia rocciosa presso Quimper, mostra Suzanne de Lormel (l'attrice) che, orfana e ricca ereditiera, scampa per miracolo con l'innamorato, il capitano d'Erquy, a un duplice attentato ordito dal cugino e tutore Fernand (Léonce Perret) per impadronirsi del suo patrimonio; poiché il drammatico evento le ha fatto perdere la memoria, il professore che l'ha in cura, con l'aiuto di d'Erquy e d'una ragazza abbigliata come Suzanne ricostruisce la scena del crimine in un film girato sul luogo dell'evento, e mostrandolo alla sua paziente questa torna a ricordare: finché il colpevole viene smascherato e tratto in arresto; il cinema - vien suggerito - può dunque assumere anche una funzione terapeutica e salvifica. In entrambe le opere, e negli altri dei quasi novanta film a cui Suzanne prese parte, la sua recitazione è sempre naturale, mai sopra le righe. È probabile che Mary Pickford abbia assistito a una proiezione de *La Dentellière*, giacché quattro anni dopo l'uscita del film, in *Hulda from Holland* di John O'Brien ('16) interpretò un personaggio assai simile. Nel febbraio del '13, non avendo ottenuto dalla Gaumont l'aumento di stipendio che riteneva di meritare, Suzanne firmò assiene a d'Auchy un contratto di un anno con la Deutsche Kino Gesellshaft (DGK) di Colonia, per la realizzazione di dodici films da girare in Francia, da pubblicizzare col nome «Serie artistica Suzanne Grandais»; li avrebbe diretti d'Auchy assieme a Marcel Robert (alias Robert Péguy). Ma solo un mese dopo la firma del contratto, durante le riprese d'un film, ella cadde da cavallo riportando una frattura alla base del cranio che la tenne tre giorni tra la vita e la morte. Fortunatamente guarì, tornando quasi subito sul set; e poiché era una ragazza intrepida, quell'anno stesso, durante le riprese di *Das Luft-Torpedo* (La Torpille aérienne), non esitò a farsi precipitare nelle acque dell'Oise presso l'Isle-Adam dal pilota Jean Mermoz, che simulò un incidente aereo. In Germania, quando a Berlino si tenne la prima proiezione del film *So ist das Leben* (Chacun sa destinée), Suzanne venne presentata come «la regina del cinema». Tuttavia, dopo la realizzazione di sei dei dodici films la DGK si ritirò dall'impegno: le opere uscite in Germania erano state ferocemente boicottate in Francia, sia per motivi di concorrenza commerciale sia per i crescenti attriti tra le due nazioni, che presto avrebbero portato al conflitto armato. Dopo un inutile processo, nella primavera del '14 d'Auchy trovò un finanziatore per poter avviare la «Seconda serie artistica Suzanne Grandais» ad opera della loro neonata casa di produzione, Les Films Suzanne Grandais: ma dopo la realizzazione dei primi quattro films lo scoppio della Prima guerra mondiale pose fine al progetto. D'Auchy, chiamato al servizio ausiliare, portò Suzanne con sé nella Manche, a Villedieu-les-Poêles: e gelosissimo, non esitava a chiuderla a chiave nel suo appartamento ogni sera in cui doveva allontanarsi. Nel settembre del '15, però, com'egli venne mobilitato in un'unità di radiologia nel Servizio Sanitario, ella se ne fuggì troncando la loro relazione, e tornò a lavorare nel cinema diretta per qualche films dall'amico Perret. Nella primavera del '16, l'Eclipse le propose una «Terza serie artistica Suzanne Grandais» di dieci film, dei quali sarebbe stata assoluta protagonista; alcuni di questi, come *Suzanne* e *Midinettes*, diretti entrambi da René Hervil e Louis Mercanton, ebbero vasta distribuzione, assicurandole grande popolarità in vari paesi; tanto che quell'anno, in Messico, una sala cinematografica venne intitolata a suo nome. Suzanne, che a Parigi divideva un appartamento al 18 di rue Laugier con l'amica Anna Defradas detta Lily (d'una quindicina d'anni maggiore di lei, mantenuta da un ricco signore), intrecciò una relazione con un gioielliere la cui identità rimane sconosciuta. Nell'autunno del '19 ella firmò un contratto con la Phocéa-Film di Marsiglia, per interpretare dodici films, diretti da più registi, tra cui René Hervil e Charles Burguet: prese così domicilio in questa città. Dopo le prime tre pellicole, tra la tarda primavera e l'estate del '20 Suzanne venne impegnata nella quarta, *L'Essor*, un'opera d'oltre 10.000 metri di girato, suddivisa in dieci episodi, ciascuno ambientato in una delle località francesi devastate dalla guerra, per testimoniare lo sforzo nazionale nella ricostruzione e nel ritorno alla vita normale. Il 28 agosto ella si trovava a Vittel, in Alsazia, e avendo terminato le riprese locali, per tornare a Parigi in giornata prese posto su un'auto dove, oltre all'autista, viaggiavano i coniugi Borguet e Marcel Ruette, l'operatore. Dopo una sosta a Provins per il pranzo, la comitiva riprese il tragitto, ad andatura decisamente moderata. Era stato appena superato Jouy-le-Châtel nel cantone di Nangis, quando all'incrocio delle strade da Sézanne e Coulommiers, in un posto chiamato Le Prévert presso Vaudoy-en-Brie, l'improvviso scoppio di un pneumatico causò una brusca sterzata all'auto, che si rovesciò da una parte, precipitando da un terrapieno su un campo di barbabietole: l'autista e i Borguet, seduti sul lato opposto, vennero sbalzati fuori dal veicolo, ma se si eccettua lo spavento se la cavarono con qualche escoriazione; non così Suzanne e Ruette, che restarono uccisi sul colpo, lei col capo orribilmente schiacciato dall'auto e la parziale fuoriuscita del cervello. L'attrice aveva ventisette anni, due mesi e quattordici giorni.

Suzanne Grandais (Design of Heaven, 1913)

Suzanne Grandais (Le Tornant, 1916)

Suzanne Grandais (Midinettes, 1917)

Suzanne Grandais (Midinettes, 1917)

I suoi funerali, con largo seguito di colleghi e pubblico, si tennero a Parigi nella chiesa della Trinité; il corpo fu inumato nel cimitero di Saint-Vincent a Montmartre. Pochi giorni prima di partire, Suzanne aveva ricevuto la lettera di una bambina, che la scongiurava di non mettersi in viaggio in quel momento, perché in tal caso - aveva sognato - sarebbe morta; lei però non credeva alle premonizioni. Oggi la famiglia Quagnot, proprietaria del campo in cui ella perse la vita, conserva ancora la stele eretta un tempo sul luogo per commemorare l'artista.

Virgilio Zanolla

Le nuove frontiere della traduzione audiovisiva per un cinema e una tv accessibili

Laura Giordani

La prima cosa che viene in mente quando si parla di "accessibilità" è la facoltà e la possibilità di accedere facilmente in un luogo: con una rampa, per i disabili fisici, o i percorsi tattili, per i disabili sensoriali. In breve, un superamento delle barriere architettoniche.

In realtà, quando si parla di "audiovisivo accessibile", le barriere da superare sono altre.

Andare al cinema a vedere un film è un'esperienza che coinvolge tutti i sensi per l'intera durata del lungometraggio, è un piacere nonché un'occasione di aggregazione. Ma avete mai provato a guardare un film a occhi chiusi? Se non l'avete mai fatto, provateci almeno una volta. Quanto possono bastare suoni, rumori e dialoghi per capire la "vera" trama del film? Nel doppiaggio, i prodotti audiovisivi stranieri vengono di norma tradotti, adattati e doppiati per renderli comprensibili agli spettatori italiani, per riprodurre le emozioni, le intenzioni e il significato dell'opera originale. Per arrivare a questo risultato, bisogna non solo adattare i dialoghi ai movimenti delle labbra degli attori stranieri, ma anche operare un'attenta elaborazione della lingua. Nonostante tutto questo lavoro, però, c'è una parte della popolazione che non può godere a pieno di tali opere, perché sensorialmente lesa. È possibile rendere completamente accessibili i prodotti multimediali ai disabili sensoriali? Come si fa a restituire l'interezza di un film, di una serie televisiva o di uno show a chi non può vedere? Ed è appunto qui che entra in gioco questa particolare forma di "traduzione audiovisiva", l'audiodescrizione, che, per ciechi e ipovedenti, ha lo scopo di tradurre in parole le immagini che scorrono sullo schermo. Grazie all'audiodescrizione, gli spettatori con disabilità visiva possono fruire di tutti i contenuti con la stessa completezza degli utenti normodotati. Questo servizio rende accessibili eventi culturali e prodotti multimediali, tra cui opere teatrali, cinetelevisive, installazioni museali (ecc), tramite una traccia audio che descrive ciò che accade sullo schermo o dal vivo, lasciando liberi suoni, rumori e dialoghi, poiché solo la combinazione armoniosa di tutti questi fattori può trasmettere al cieco grandi emozioni. L'audiodescrittore,

02.37 Un gigantesco e solitario crocefisso si staglia nel vuoto del paesaggio innevato, fra le montagne del Wyoming. Il Cristo, scarno e realistico, è scolpito nel legno a grandezza d'uomo. Si erge in mezzo all'apparente nulla, a pochi passi da un sentiero, come simbolo religioso e segnavia. Il volto esanime; la corona di spine sul capo; le braccia inchiodate alla pesante croce; il costato magro e scheletrico... il Cristo è esposto alle intemperie e regge su di sé, oltre alla croce, un mantello di neve ghiacciata. (fin 03.11) / (03.21) Alle spalle del crocifisso, nella bianca immensità ove la linea di confine fra terra e cielo quasi si annulla, appare un puntino scuro, che si ingrandisce a mano a mano che avanza. (fin03.32)

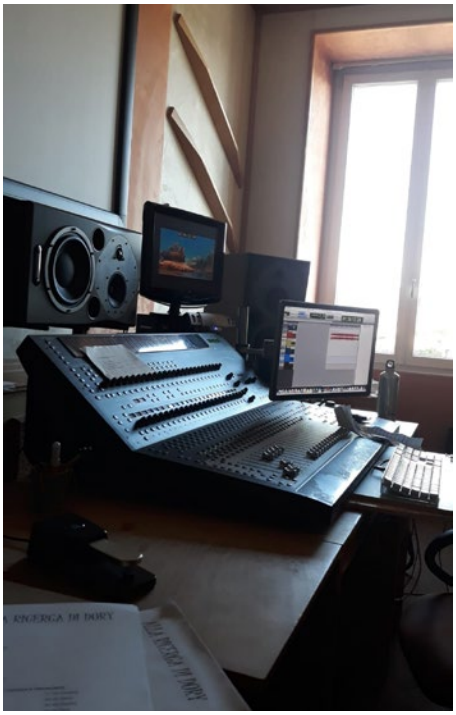
©Laura Giordani

Esempio di audiodescrizione,

deputato alla redazione del testo audiodescritto, è definibile come: "un professionista altamente formato che descrive oggettivamente quanto accade in scena, traducendo in parole le azioni, il linguaggio del corpo, le espressioni del viso, l'ambientazione e gli abiti, nel pieno rispetto del destinatario, delle linee guida europee e italiane, nonché dell'opera originale". Il testo redatto viene poi affidato all'abilità di speaker / voci narranti, tecnici del suono, fonici di doppiaggio, sincronizzatori e mix... per incidere, sincronizzare e missare l'audiodescrizione con il prodotto. Si evince

che, il lavoro nel campo dell'accessibilità audiovisiva richiede alta formazione e cooperazione tra diverse figure professionali, che si interfacciano e si confrontano al fine di restituire agli utenti prodotti di qualità.

La "magia" dell'audiodescrizione richiede ingredienti specifici: misura, rispetto delle regole, conoscenza dei codici filmici e sensibilità, perseguendo la tortuosa strada che porta a una cultura senza barriere. Che non lasci indietro nessuno; che faccia del "tutti inclusi"



non solo un diritto evocato, ma un dovere istituzionale e aziendale, a partire dalle major e dalla grande catena dei multisala per arrivare al televisore di casa nostra.

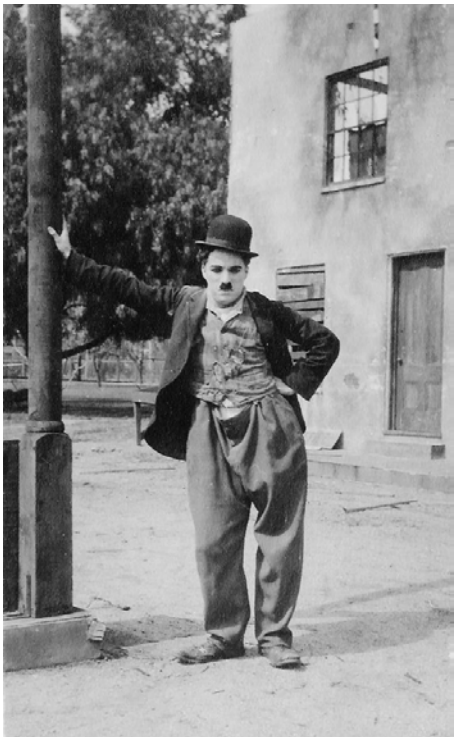
Laura Giordani

Adattatrice dialoghi italiani presso Walt Disney Co., Responsabile Ufficio Edizione CineTv presso Royfilm srl e Audiodescrittrice presso Artis Project; scrittrice e sceneggiatrice, attualmente lavora alla stesura del suo IV libro.

I giganti del muto. Charlie Chaplin

Fabio Massimo Penna

Tra i grandi registi che hanno elevato il film a espressione artistica, a opera creativa di alto valore estetico, vi è sicuramente Charlie Chaplin, per il quale l'appellativo di genio rischia di apparire riduttivo. Bisogna premettere che la sua grandezza è legata essenzialmente al cinema muto il quale, per la sua stessa natura, riponeva tutta la sua forza espressiva esclusivamente nell'immagine. L'intervento della parola sarebbe stato, nelle pellicole della prima parte della sua carriera, un'aggiunta inutile, un sovrappiù che avrebbe appesantito un'opera già perfetta: "Nei film di Chaplin al linguaggio si sostituisce in genere la pantomima. Egli non dice d'esser contento perché alcune ragazze verranno a trovarlo, ma esegue la danza silenziosa in cui due panini infilati sulle forchette si muovono come gambe sul tavolo (*La febbre dell'oro, 'The gold rush'*). Non discute, fa a pugni" (Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1960). La concretezza delle immagini di Chaplin vale più di mille parole. Il cinema è un'arte visiva e dovrebbe essere fondata sul valore delle immagini. La parola ha semplicemente la funzione di chiarire il significato delle sequenze del film in maniera rapida evitando l'impiego di noiosi passaggi di raccordo. L'importanza dell'immagine è un aspetto fondamentale che ad esempio distingue il cinema dal teatro. Infatti, mentre il primo è il regno dell'immagine, il teatro è il regno della parola. Il grande regista Stanley Kubrick si lamentava, ai tempi dell'uscita di *2001: Odissea dello spazio*, del fatto che molte persone cercassero di capire il senso dell'opera semplicemente ascoltando i dialoghi invece di provare ad estrarlo dalle immagini. Nel saggio già citato sul cinema, Rudolf Arnheim esalta il valore estetico della scena girata da Josef Von Sternberg nella pellicola muta *I dannati dell'oceano* (1928) nella quale il regista per rendere l'effetto acustico dello sparo di una pistola mostra la rivoltella sparare e subito dopo uno stormo di uccelli che si alza in volo all'improvviso. Quella che in un film sonoro sarebbe stata una banale sequenza viene trasformata dalla genialità di Sternberg in un momento di grande valore artistico. Lo studioso e psicologo di Berlino sosteneva, non a torto, che l'avvento del sonoro aveva fatto perdere al film parte della sua qualità estetica e del suo fascino. Nelle sue pellicole mute Chaplin era riuscito a trasformare quello che alcuni ritenevano un limite del film, l'incapacità di rendere il suono, in una qualità, in un pregio. La supremazia che giustamente Chaplin accordava all'immagine veniva messa in discussione dall'elemento sonoro che poco aveva a che fare con un'arte visiva come il cinema. Attraverso un cinema essenziale Chaplin riesce spesso a raggiungere esiti di alta poesia come nell'episodio della fioraia cieca di *Luci della città (1931)*, film che è uno dei vertici assoluti del cinema muto. La toccante sequenza in cui la fioraia che, operata, ha riacquistato la vista riconosce in Charlot il benefattore che ha cambiato la sua vita si impone per una delicatezza e lirismo che raramente la settima arte ha saputo eguagliare in seguito. Altro culmine dell'arte di Chaplin è *La febbre dell'oro, (1925)* opera nella quale il racconto mitico della frontiera viene affrontato dal grande regista e attore con la consueta abilità nel coniugare potenza comica a spunti poetici. Una scena che è passata alla storia del cinema è quella in cui Charlot mangia uno stivale con grande eleganza, arrotolando i lacci come se fossero spaghetti, succhiando i chiodi che tengono attaccata la suola allo scarpone come fossero ossi di pollo. La descrizione della fame che attanaglia il protagonista non è ottenuta banalmente mostrando il contrasto tra il pasto di un ricco e quello di un povero ma inventando una similitudine, inesistente nella realtà, tra il cibo gustoso e uno stivale sporco. La modernità intesa nel senso dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo viene critica, con la consueta irresistibile successione di gag visive, in *Tempi moderni* (1936) mentre *Il grande dittatore* (1940) è una potente satira contro i regimi nazisti e fascisti. L'avvento del sonoro, come detto, vede il suo lavoro perdere di vitalità estetica perché questa innovazione comporta notevoli cambiamenti nella realizzazione delle opere filmiche costringendo i registi a tener da conto di un nuovo elemento nella costruzione della pellicola: "la determinazione della scansione ritmica ai tempi del muto dipendeva unicamente dalla cadenza con cui si susseguivano le inquadrature, oggi può venir determinata dal volume e dalla colonna sonora" (Karel Reisz-Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo edizioni srl, Milano). Alcuni film sonori di Chaplin inclinano verso un'amara visione dell'esistenza come dimostrano *Monsieur Verdoux (1947)* e *Luci della ribalta (1952)*. In quest'ultima pellicola possiamo scorgere nel personaggio dell'anziano pagliaccio, oramai incapace di far ridere il pubblico, una trasparente analogia con la sensazione che doveva provare lo stesso Chaplin, un gigante del muto che aveva sempre visto nel sonoro un nemico dell'arte. A chiudere la sua straordinaria carriera è un'opera tutt'altro che memorabile, la fiacca commedia *La contessa di Hong Kong* (1967) che segna anche l'incontro del grande regista con il colore. La critica non risparmia fendenti al geniale inventore di Charlot: "Una triste sorte sembra accomunare due grandi del cinema, due maestri. Dreyer e Chaplin vengono accusati di senescenza artistica, a poca distanza l'uno dall'altro, dopo *Gertrud* e *La Contessa di Hong Kong*" (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo, 1984). Destino comune per due giganti del muto (*La passione di Giovanna D'Arco (1928)* di Dreyer è un classico del cinema) che hanno percorso la settima arte regalando momenti di poesia indimenticabili.



"La febbre dell'oro" (The Gold Rush) film muto diretto, interpretato e prodotto da Charlie Chaplin, proiettato la prima volta il 26 giugno 1925

Fabio Massimo Penna

10 film incentrati su un oggetto maledetto

*3° puntata

Giorgio Campani

Alfred Hitchcock fu il primo a coniare il termine *McGuffin* in ambito narrativo. Un *McGuffin* è un oggetto al quale girano attorno sia trama che personaggi, come ad esempio l'Anello del Potere della trilogia di Tolkien oppure la valigetta di Pulp Fiction. Parleremo di oggetti MacGuffin molto rari, antichi, che portano sventura, cataclismi e disastri a coloro che li trovano o cercano di domare il loro potere. Scartiamo a priori oggetti scontati come l'Arca dell'Alleanza del primo *Indiana Jones* ,o uno dei qualsiasi film dell'universo Marvel che riguardano una o tutte le Gemme dell'Infinito, ed iniziamo:

1. Il Necronomicon, dalla trilogia de *La Casa*, di Sam Raimi. Partiamo con un gruppo di film abbastanza conosciuti: la meravigliosa trilogia de *La Casa*. Il nostro Bruce Campbell, che interpreta Ash, si trova suo malgrado ad avere a che fare con il primo degli oggetti maledetti di questo video: Il "Necronomicon ex mortis", o meglio conosciuto come Necronomicon. Nel primo film Ash trova in cantina del materiale e soprattutto una registrazione del precedente inquilino de *La Casa*, un archeologo, che legge ad alta voce una formula scritta nel libro maledetto. Ed è proprio da quelle parole pronunciate che si scatena il pandemonio. Ash nei seguenti film, soprattutto nel terzo, dovrà patire le pene del proverbiale inferno per tornare ad una vita normale. Il Necronomicon non è certo un'invenzione di Raimi, piuttosto è preso in prestito dall'antologia del grande, grandissimo, immenso scrittore di inizio novecento Howard Philip Lovecraft, che lo ha letteralmente inventato e messo al centro della sua serie di racconti d'orrore cosmico. Centinaia di piccole storie che ruotano tutte attorno al culto di divinità antiche e immensamente potenti come Chtulhu, Azatoth, Yog-Sothot, e decine di altre entità. Scritto dall'arabo pazzo Abdul Al Azred (piccolo gioco linguistico dell'autore, Al Azred= All has read), il Necronomicon supera le ere, attraversa la storia del mondo di mano in mano, di lettore in lettore, e viene usato da chi lo conosce, per venerare e, nel peggiore dei casi, per evocare uno o più di queste divinità antiche. Se ne volete sapere di più, mettetevi tra le braccia del divino Howard Philip Lovecraft.

2. Il Falco Maltese, da *Il mistero del Falco*, di John Houston, 1941. *Il mistero del Falco* o *Il Falco maltese*, è un film cult della storia del cinema. Non solo è uno dei noir più rappresentativi del genere, insieme ad altri capolavori, ma è anche il classico film giallo vecchia maniera, dove l'investigatore Humphrey Bogart, il vero uomo che non deve chiedere mai pieno di carisma e la battuta sempre pronta. Il Falco Maltese è un oggetto di immenso valore, un falco d'oro ricoperto dalle piu' preziose gemme, donato dai Cavalieri di Malta all'imperatore Carlo V nel XVI secolo. Viaggiando in mare viene disperso, per far poi capolino attorno al mondo, senza che nessuno lo trovi mai. Fu ricoperto poi di un denso strato nero, di modo che sembrasse un oggetto di valore.

3. La Nona Porta, da *La Nona Porta*, di Roman Polanski, 1999. Qui Polanski torna su temi già toccati in *Rosemary's Baby*: l'Esoterismo. Tutto gira attorno ad un fantomatico libro, La Nona Porta, di Aristide Torchia, un esoterista veneziano del 17esimo secolo. Dean Corso, interpretato da Johnny Depp, è un vero e proprio esperto e cacciatore di libri di valore. Viene contattato da un milionario appassionato di libri antichi, Boris Balkan, un austero e glaciale Frank Langella. Esistono solo 3 copie, in tutto il mondo de La Nona Porta. Balkan ne possiede già una, ma vuole accertarsi che essa sia l'unica e originale. Solo la copia originale, infatti, contiene il segreto per esprimere il vero potere di questo libro: evocare il Principe delle Tenebre. Polanski, nonostante una certa lentezza nella narrazione, ha messo come sempre i tasselli giusti nel posto giusto, per poi lasciare alcuni buchi che si svelano tutti nel finale. Che con Polanski non è mai definitivo, né tantomeno edificante.

4. Il Plettro del Destino, da *Tenacious D e il destino del Rock*, di Liam Lynch, 2006. E dopo l'oscuro thriller esoterico di Polanski rimaniamo sempre in tema "satanico", ma con ben altri toni. *Tenacious D ed il Destino del Rock* è una commedia/musical dai toni goliardici, che racconta la storia prima di JB (Jack Black) e poi del gruppo da lui formato insieme a Kyle Gass: i Tenacious D. Il titolo originale della pellicola è *Tenacious D and the Pick of Destiny*, letteralmente "il Plettro del Destino". Il plettro è quel pezzo di plastica che si usa per pizzicare le corde di una chitarra. Ed è proprio il Plettro del Destino, il nostro oggetto maledetto di turno. Maledetto non certo per chi lo possiede. Infatti nel film viene raccontato che chiunque lo possieda, sprigioni la vera forza del Rock. Un po' come i capelli per Sansone o Excalibur per Re Artù. Maledetta è la provenienza del plettro, il quale, si narra, sia un dente del Diavolo, staccato da una battaglia medievale tra il Signore Oscuro, un mago ed un fabbro, che lo avevano evocato per sbaglio. Nel film vi sono anche molti cameo e comparse, come Rony James Dio, ex cantante dei Black Sabbath ,e Dave Grohl, ex batterista dei Nirvana e leader odierno dei Foo Fighters.

5. Jumanji, da *Jumanji*, di Joe Johnston, 1995. Come succedeva per *La Nona Porta*, il nome dell'oggetto in questione è anche il titolo del film. *Jumanji* è un gioco, consistente in una scatola di legno intagliato, la quale si può aprire in due, diventando il piano di gioco, corredato da 2 dadi e 4 segnalini per altrettanti sfortunati giocatori. Si potrebbe dire però che il vero piano o ambiente di gioco non sia appunto la scatola di legno, ma piuttosto il luogo in cui noi stiamo giocando a *Jumanji*. Ogni volta che vengono tirati i dadi, le pedine si muovono, che voi lo vogliate o no. Come nel gioco dell'oca c'è un percorso, ed ogni volta che la vostra pedina si ferma c'è un bonus o, molto più spesso, una difficoltà che voi dovete superare. E non si tratta certo di star fermo un turno o pagare un pegno in soldi finti. In *Jumanji* vengono evocate bestie feroci, sabbie mobili, mostri e agenti atmosferici. Lo scrittore del racconto dal quale è stato tratto il primo dei 4 film dedicati a questa saga, Chris Van Alsburg, spiegò che la parola "Jumanji" in lingua zulu significa "molti effetti". Il vostro unico scopo è sopravvivere

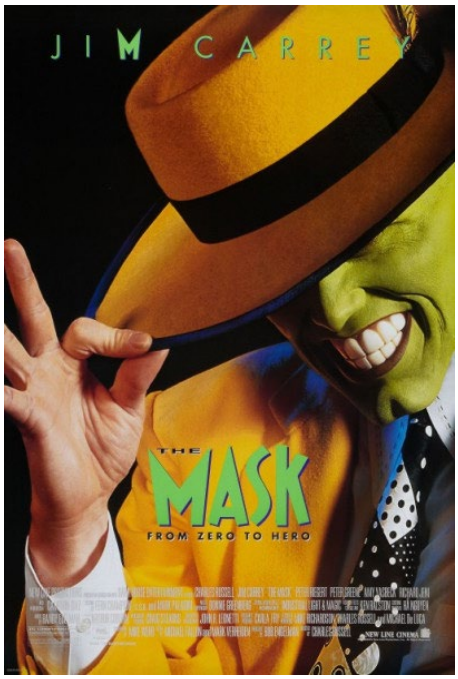
segue a paga. uccessiva

segue da pag. precedente

fino a che qualcuno dei giocatori non vince la partita, arrivando all'ultima casella. Non si sa esattamente da quanto tempo questa scatola maledetta sia a giro per il mondo; guardando il film si evince solo che, nel 1869 due ragazzi la stanno sotterrando, di modo che nessuno abbia la sfortuna di trovarla e scatenare il suo immenso potere. Ma anche sottoterra, il gioco, riesce a fare sentire il proprio rimbombare dei tamburi, a richiamare, come una sirena, nuovi giocatori.

6. Christine, da *Christine: la macchina infernale*, di John Carpenter, 1983. Christine è il nome di un'automobile, una Playmouth Fury rossa, costruita nel 1957, in uno stabilimento di Detroit. Nelle produzioni a catena, ogni tanto un oggetto su un milione ha qualcosa di speciale, qualcosa di diverso da tutti gli altri. Pensate per esempio al gioco Zoltar Speaks che il bambino di *Big* consulta (per poi trovarsi un adulto Tom Hanks la mattina dopo), oppure al telecomando di *Cambia la tua vita con un click*, con cui Adam Sandler può compiere salti temporali nella propria vita. Christine nasce nel suo stabilimento con quel qualcosa in più, ha una vita propria, che per molti anni può restare latente, ma che si attiva solo quando ha un proprietario, un partner. Da questo momento Christine sprigiona la sua volontà, che è assolutamente volubile e maligna, una vera e propria macchina demoniaca. Ricordo benissimo che questa non è la prima volta che King si cimenta in questo tipo di soggetto. Uno dei racconti della raccolta *A volte ritornano*, dal titolo *Camion* (che poi fu il primo e, unico esperimento di King come regista, con il film dal titolo *Brivido*), racconta che a causa della congiunzione della Terra con la coda di una cometa, ogni macchina nella cittadina in cui si svolge il racconto prende vita e si ribella ad ogni umano che tenta di utilizzarla: si va dal distributore di lattine che spara lattine addosso a chi vi introduce monete al tagliaerbe che assale il proprietario. Non è il miglior film di Carpenter, ma si percepisce benissimo l'aura di malvagità che attornia la Playmouth Fury del 57.

7. La Maschera, da *The Mask: da zero a mito*, di Chuck Russell, 1994. *La Maschera*, un vero e proprio oggetto maledetto che capita nelle mani del povero Stanley Ipkiss la classica figura dello sfigato, timido e represso che i film americani ci propinano come figura di partenza in alcune commedie o nei cinecomics. Stanley, interpretato da Jim Carrey, la intravede galleggiare nel fiume una notte, ne viene attratto, la recupera, e la indossa. Egli diventa la maschera stessa, il suo viso diventa verde, i denti enormi, ed acquisisce svariati poteri: manipolare la materia, super velocità, instancabilità. Ma ciò che più conta è che la sua personalità si ribalta completamente. Questo perché la maschera è un mezzo col quale pensieri e desideri diventano realtà nel proprio corpo. Ma tutto questo ha un prezzo. Infatti la maschera prende in pegno la sanità mentale di chi la indossa, riducendo il misero portatore a cavia di sé stessa. La storia di questo film è tratta dall'omonimo fumetto di J. Arcudi e



D. Manhke, dove le persone che trovano e indossano la maschera sono più di una (perché ovviamente la protagonista è la maschera, non chi la porta). Nel fumetto i risvolti psicologici del portatore della maschera sono ben più gravi, l'inibizione mentale e soprattutto morale trasforma il portatore in un assassino o un rapinatore. Questo concetto evidenzia l'importanza che riveste la debolezza di chi porta la maschera, il quale si trova investito di grandi poteri. E piuttosto che farne derivare "grandi responsabilità", per citare lo zio di Peter Parker, alias Spiderman, il portatore diventa un semiDio malevolo, un guastatore che può far tutto, e lo fa. Le origini dell'oggetto maledetto in questione, non sono ben chiare. Nel fumetto viene raccontato che sia di origine vudù, nel film che sia stata addirittura creata dal Dio scandinavo Loki, il Dio della Guerra e della Notte.

8. La Videocassetta, da *Ringu* di Hideo Nakata e *The Ring* di Gore Verbinsky. La storia di questo oggetto è sempre la stessa , sia prima nel romanzo che ne ha ispirato il racconto , che nei 4 film giapponesi prima, ed i due reboot americani poi. Una videocassetta. Chi la introduce nel lettore assiste ad una serie di immagini disturbanti, apparentemente senza senso. Il filmato dura circa un minuto e termina con l'immagine di un pozzo, in mezzo ad un bosco. Da qui inizia la maledizione di questo oggetto. Subito dopo aver visionato la cassetta, dovunque noi siamo, riceveremo una telefonata che ci annuncia che ci rimane una settimana di tempo. La maledizione non può essere annullata, si deve manifestare comunque, l'unico modo che abbiamo per salvarci è ritrasmetterla a qualcun altro. Come per la Maschera o Jumanji, quest'oggetto ha un potere indelebile su chi ne viene a contatto. Maledizione che è stata profusa dal vero evil object di questo racconto, una bambina con poteri speciali e con un passato ancora più tremendo: Sadako nella versione nipponica e Samara Morgan nella versione statunitense. Sarà proprio lei, dopo una settimana, a venirci a trovare, pallida, zuppa d'acqua e con le unghie rotte. Un oggetto che non può che passare di mano in mano, perché, apparentemente, non si può distruggere.

9. La Statuetta di Cthulhu, da *The Call of Cthulhu*, di Sean Brannery. Torniamo nel mondo di Lovecraft, con una trasposizione filmica di uno dei suoi racconti piu' famosi. Sono contento di parlarne perché questo film è un progetto sperimentale del regista Sean Brannery, creando un'opera evocativa, usando uno stile che è proprio dei film anni venti. Il bianco e nero, con violenti colpi di luce, i personaggi truccati, il muto, con intermezzi testuali tra un dialogo e l'altro, le scenografie completamente artigianali, richiamano in maniera sorprendente le pellicole di inizio XX secolo. Questo è sicuramente il miglior film che tratta di racconti di Lovecraft. Durante gli ultimi 30-40 anni, molti registi ci hanno provato ma nessuno ci è mai andato lontanamente vicino. Circa due anni fa si vociferava che il racconto più lungo di Lovecraft, *Le montagne della follia*, era stato preso in considerazione addirittura che Guillermo del Toro, ma poi non se ne fece di nulla, purtroppo. Parliamo della statuetta, un oggetto che, Lovecraft racconta, è stata portata direttamente dai Grandi Antichi sulla Terra. Alta circa 30 cm, ritrae una figura che può riassumere le forme di una piovra, un drago, ed un essere umano. La figura siede su un piccolo altare, i tentacoli della testa scendono fino alla base, ed è accucciata come se stesse dormendo. In realtà il sacerdote Chtulhu è in un sonno che è simile alla morte, ma in realtà attende solo di essere risvegliato da qualche agente esterno. Proprio a questo serve la statuetta. Il film non è facile da trovare.

10. La Scatola, da Hellraiser, di Clive Barker, 1987. Concludiamo con uno degli oggetti più oscuri e pericolosi dell'intera cinematografia. Un cubo di legno, inizialmente creato come un giocattolo, poi divenuto oggetto di uno strano rito. Un cubo che è un rompicapo, che ha mille incastri e combinazioni diverse. Chi lo possiede, è perché lo ha cercato insistentemente. Se l'enigma del Cubo viene risolto, esso si apre, stabilendo una connessione tra il luogo dove siamo ed un'altra dimensione. Quella dei Cenobiti, anche detti i Supplizianti, demoni dediti al culto del dolore come piacere. Ed il "premio" di colui che risolverà il puzzle, va dalla morte al diventare, irrevocabilmente, uno dei Cenobiti. Rabbrividite? Ringraziate il grande Clive Barker per questo.

Giorgio Campani

**Ricordiamo che le prime due puntate sono state pubblicate sui precedenti numeri :*

10 Alfred Channel - 2° puntata: 10 film con colpo di scena finale che forse non conoscete;

| ***Diari di Cineclub*** *n. 84 - Giugno*

10 Alfred Channel - 1° puntata: 10 film che potete anche ascoltare condotta | ***Diari di Cineclub*** *n. 83 – Maggio*

Le puntate, oltre sul canale YouTube sono anche in podcast condotte dallo stesso autore su DdCR | ***Diari di Cineclub*** *Radio* https://urly.it/36r1m

C'era una volta in URSS. Storia di un film mai girato. Sergio Leone e l'assedio di Leningrado

Antonino Orlando

Era il 12 gennaio del 1989 quando sul quotidiano "La Repubblica" apparve un articolo che informava i lettori italiani che il regista Sergio Leone aveva firmato il giorno prima un contratto con gli enti sovietici Sovifilm, Sovexportfilm e gli studi Lenfilm, con il Comitato di Stato dell' Urss per la cinematografia come garante, per girare un film sull'epico assedio di Leningrado.

Durante la conferenza stampa Sergio Leone, nello spiegare le motivazioni di questo importante lavoro, ha dichiarato: "Ho parecchi stati d' animo da esprimere, e parecchia retorica da eliminare rispetto all' assedio". Infatti secondo il regista se nel 1942 si fosse dovuto chiamare un posto inferno, questo posto sarebbe stato senza dubbio Leningrado. Secondo le intenzioni del regista romano il film, che avrebbe avuto come titolo provvisorio "Leningrado", non sarebbe stato solo un racconto di guerra ma una storia in cui i sentimenti umani trovavano vita e alimento anche dentro un ambiente desolato e terribile come quello vissuto nei tragici giorni di guerra sul fronte russo. La trama del film si sviluppava intorno al protagonista maschile, interpretato da Robert De Niro, cineoperatore americano che si innamora di una ragazza russa durante i terribili giorni dell'assedio posto dai nazisti a Leningrado (Il nome della protagonista femminile, che sarebbe comunque stata un'attrice sovietica, non era stato ancora deciso). Purtroppo

Sergio Leone con Robert de Niro

il regista morì prematuramente per un attacco di cuore il 30 aprile 1989 mentre era al lavoro sul progetto del Kolossal che avrebbe idealmente fatto da contraltare all'altro grandissimo film *C'era una volta in America*. Per realizzare il film Leone aveva chiesto all'Armata rossa ben duemila carri armati dell'epoca, però l'accordo fu trovato sul numero di 500. Inoltre lo stesso esercito sovietico avrebbe fatto da comparsa durante le riprese. Il film sarebbe stato girato interamente in Unione Sovietica, e in particolare a Leningrado. Il padre del western all' italiana aveva ipotizzato che per vedere l' opera completa bisognava aspettare almeno tre anni. La pellicola sarebbe durata tre ore. Un vero e proprio kolossal! Le musiche le avrebbero scritte Dimitrij Shostakovich ed Ennio Morricone e per la fedeltà alla realtà storica, Leone si sarebbe appoggiato al testo "Novecento giorni" dello scrittore americano Harrison Saltzbury ed a "Il libro dell' assedio" dei sovietici Daniil Granin e Oles Adamovich. Ma veniamo ai fatti storici che il film voleva ricostruire. L' assedio di Leningrado fu uno degli episodi più tragici dell'ultimo conflitto mondiale che ha contribuito non poco a costruire la memoria storica sovietica e poi russa della Grande guerra patriottica. Nei novecento giorni del blocco, in città morirono circa un milione di civili per fame, freddo e bombe. Tuttavia l'assedio fu rotto dai sovietici il 18 gennaio del 1943 e nell'anno successivo una poderosa controffensiva dell'Armata rossa sconfisse i tedeschi che iniziarono una rovinosa e definitiva ritirata.

L'URSS di Gorbačëv, in piena Perestrojka, era entusiasta dell'iniziativa cinematografica e aveva già concesso alla casa di produzione del regista un'autorizzazione di massima per le riprese sul suolo sovietico, ma la morte di Leone fece sfumare tutto. All'improvvisa scomparsa del regista italiano fece seguito, a partire dall'anno successivo, il tragico sgretolamento dello Stato sovietico. Molti anni dopo, nel 2001, il regista Jean-Jacques Annaud si ispirò a questo soggetto per il film dal titolo "Il nemico alle porte", trasferendo però l'azione nell'assedio di Stalingrado.

Antonino Orlando

L'assedio di Leningrado. Foto d'epoca. I novecento giorni. Il più grande e drammatico assedio del Novecento

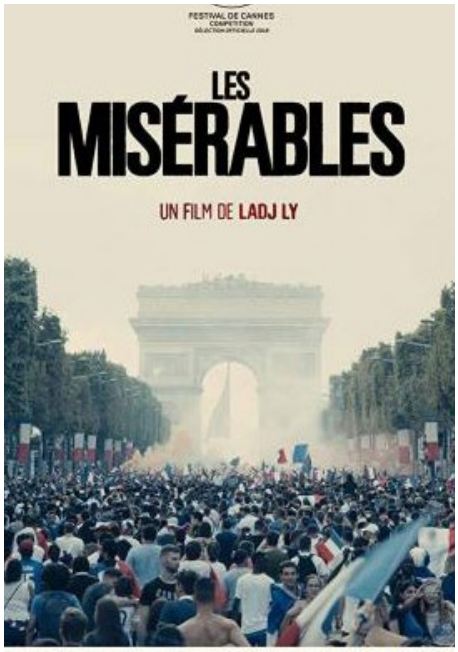
I Miserabili, di Ladj Ly

Un apologo in una periferia parigina, tra "realismo" del degrado sociale e ambigua spettacolarizzazione della violenza come arma di riscatto

Giovanni Ottone

I Miserabili (*Les Misérables*), lungometraggio di esordio di Ladj Ly, francese quarantaduenne con origini familiari africane, nel Mali, è stato distribuito in streaming, a partire dal 18 maggio, sulle piattaforme MioCinema.it e Sky Primafila Premiere. Presentato nella Competizione Ufficiale del Festival di Cannes del 2019, ha ricevuto il Premio della Giuria ex aequo. Successivamente ha ottenuto ben 19 Premi internazionali, in particolare quattro Premi César (gli Oscar del cinema francese), tra cui quello al miglior film, e lo European Film Award, nella categoria European Discovery, ed è stato il film candidato dalla Francia all'Academy Award for Best International Feature Film del 2020. Si tratta di un cosiddetto "film de banlieu". È ambientato a Montfermeil, nel dipartimento Seine - Saint - Denis (anche noto come dipartimento 93), un piccolo comune della periferia metropolitana parigina che ospita una delle tante "cités", grandi agglomerati di palazzoni di edilizia popolare con popolazione multietnica, in maggioranza di origine maghrébina e africana. È un ambiente difficile a causa di molteplici emergenze sociali: famiglie complicate, estesa disoccupazione giovanile, microdelinquenza, criminalità legata al traffico di droghe, violenza endemica, scarsa qualità dei servizi sociali, ribellismo antistatale e fenomeni di radicalizzazione islamista. Montfermeil è anche la cittadina in cui Victor Hugo ha immaginato avesse sede la locanda "Al sergente di Waterloo", gestita dai malvagi Thénardier, uno dei luoghi del notissimo romanzo "Les Misérables" (1862). Ladj Ly vi ha abitato per anni, fin dalla prima infanzia e vi ha realizzato il documentario *365 jours à Clichy – Montfermeil* (2007), girato dopo le rivolte avvenute nelle banlieu francesi nel 2005. Quindi, avendolo scelto come location del film, dovrebbe conoscerlo bene e saperlo configurare nella sua vera integrità. In effetti realizza un dramma indubbiamente interessante e contundente, con plurima valenza, esistenziale, sociale e poliziesca. Tuttavia, purtroppo, in definitiva, è un film abbastanza pretenzioso e con indubbi limiti di credibilità. La rappresentazione del contesto e delle dinamiche dei gruppi in conflitto, le diverse gang criminali, i poliziotti e i giovani del quartiere, è in buona parte artificiosa, perché viziata da numerosi stereotipi e luoghi comuni retorici. Inoltre, la costruzione narrativa, drammaticamente altalenante e contraddittoria, sfocia in un epilogo didascalico impressionante, ma anche, soprattutto, enfatico e fortemente ambiguo e fuorviante rispetto alla violenza come arma di rivolta e di riscatto.

Al centro della vicenda, che opre l'arco temporale di due giorni, vi è una pattuglia di poliziotti della "Brigade Anti - Criminalité", formata da tre trentenni, che ha l'incarico di sorvegliare le strade di Les Bosquets, il complesso abitativo di case popolari più degradato e pericoloso della cittadina perché a rischio di improvvise bagarres e di scontri tra bande rivali. Chris (Alexis Manenti, anche co-sceneggiatore del film), il sergente bianco cinico e razzista, che si atteggia a maschio alpha e che importuna le teenagers, e Gwada (Djebril Zonga), il negro più responsabile e cosciente (che tra l'altro risiede nel quartiere insieme alla madre anziana), ma solidale a prescindere con il compagno, sono una coppia di agenti con anni di esperienza: conoscono tutti i kaïd malavitosi e intrattengono con loro relazioni controverse. A loro viene affiancato Stéphane (Damien Bonnard), un collega che proviene dal commissariato della tranquilla Cherbourg, ma che stranamente ha chiesto di essere trasferito, e che quindi diventa il bersaglio degli scherzi degli altri due. Tuttavia è ben chiaro, fin dall'inizio, che quest'ultimo, essendo colui che vorrebbe rispettare le regole, è destinato a diventare la coscienza critica e il risolutore dei conflitti più drammatici causati dai comportamenti inadeguati dei due colleghi. Insomma siamo di fronte a una citazione, "mutatis mutandis", di *Training Day* (2011), di Antoine Fuqua, in una ennesima versione del classico dualismo poliziotto buono / poliziotti più o meno cattivi. Ladj Ly si dilunga, in un clima da commedia parodistica, nell'affastellare episodi in cui i tre agenti si confrontano con diversi interlocutori: delinquenti abituali appena usciti dal carcere, la banda dei narcotrafficanti, quelli che controllano la prostituzione, quelli che taglieggiano i commercianti, l'ambiguo "sindaco" del quartiere, un boss che si è autonominato mediatore tra le gang (Steve Tientcheu), una confraternita di grotteschi "Fratelli Musulmani" guidata da Salah (Almamy Kanouté), un ex galeotto e vari clan giovanili. Finché, all'improvviso, la situazione precipita a causa di un evento minore. I poliziotti devono trovare l'autore del furto di un leoncino di poche settimane, appartenente al "Circo Zeffirelli", parcheggiato nel quartiere, altrimenti il proprietario minaccia di scatenare i suoi agguerriti dipendenti, gitani rom, e di spaccare tutto. Individuano il colpevole. Si tratta di Issa (Issa Perica),



un quindicenne incorreggibile e scriteriato: un cleptomane compulsivo, noto per le sue bravate. Ma nel corso del concitato arresto del ragazzo, quando la pattuglia viene quasi sovverchiata da una carica travolgente di adolescenti, che, tirando sassi e roteando bastoni, cercano di liberare il loro compagno, Gwada compie un atto violento ingiustificabile. E, contemporaneamente, scopre che un drone, manovrato nascostamente da un ragazzino guardone (Al - Hassan Ly) posto sul tetto di un palazzone, lo ha filmato, per cui la sua azione può essere diffusa via youtube con conseguenze devastanti. Da quel momento inizia il vero dramma e, alla fine della giornata, dopo lunghe trattative, un'iniziativa di Stéphane riesce a evitare il peggio, consentendo a loro tre di ricongiungersi con le proprie famiglie. Tuttavia si tratta di una falsa conclusione, apparentemente consolatoria. Dopo ulteriori venti minuti, che riassumono la seconda giornata della vicenda, in cui la tensione sale progressivamente e inesorabilmente, Ladj Ly propone un lungo epilogo violentissimo e "moralista", all'insegna di un'insostenibile logica di vendetta "giustizialista" dei giovani contro i poliziotti, ma anche contro i ras delle gang. Forze dell'ordine e criminali sono accomunati insieme come nemici e bersaglio della rivolta a causa della loro complicità "conflittuale", attraverso vari intrallazzi, nel mantenere lo status quo nel quartiere. È un finale apocalittico, solo apparentemente sincero e viscerale. Al contrario è costruito ad hoc per omaggiare una certa vulgata corrente sui giovani diseredati, incontrollabili e irriducibili, ma portatori di verità e di purezza, e per supportare la solita retorica antisistema.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Fin dagli anni '80 si è gradualmente affermato in Francia il genere dei "banlieu - films" dedicati alla grave patologia sociale delle periferie di Parigi e di Marsiglia. Alcuni film rappresentano originali prove d'autore, con notevoli valori in termini di qualità e di credibilità delle storie e della messa in scena: ad esempio *De bruite et du fureur* (1988), di Jean - Claude Brisseau, *Petits frères* (1999), di Jacques Doillon, *Comme un aimant* (2000), di Kamel Saleh & Akhenaton e, più recentemente, *Bande de filles* (2014) di Céline Sciamma, *Dheepan* (2015), di Jacques Audiard, *Chouf* (2016), di Karim Dridi e *Frères ennemis* (2018), di David Oelhoffen. E certamente non si può non citare il film più significativo, *La Haine* (1995), di Mathieu Kassovitz: l'opera che riesce a rappresentare meglio il mix di problemi e di sentimenti di frustrazione e di odio presente nelle cités e che presenta una escalation drammatica esemplare. Quindi *I Miserabili* non è molto innovativo e, anzi, scopiazza malamente molti spunti presenti nei film citati. Ricorda, nel bene e nel male, molte dinamiche presenti in *Polisse* (2011), di Maiwenn e guarda superficialmente al cinema più conflittuale di Spike Lee, in particolare a *Do the Right Thing* (1989). Da un lato gioca furbescamente sul riferimento al capolavoro di Victor Hugo, con la solenne citazione scritta, inserita on screen prima dei credits finali, per sottolineare che il quadro di attuale "reclusione sociale" dei poveri sarebbe del tutto simile a quello ottocentesco. Dall'altro lato, mentre propone un quadretto di maniera del disagio sociale e un'ambigua giustificazione della rabbia nelle periferie, denota continuamente una fastidiosa e insistita tendenza a voler ammaliare, compiacere e rendere complice lo spettatore. La messa in scena rivela uno spiccato gusto per la spettacolarità, con un uso energico e dinamico della macchina da presa: piani e inquadrature inseguono febbrilmente i vari protagonisti principali e secondari, sulle note della colonna sonora electro dei canadesi Pink Noise. Peccato che, tra l'indovinato incipit che, con un trucco, altera i footage delle celebrazioni della vittoria della Francia ai Mondiali di calcio del 2018 inserendo i giovani di Les Bosquets tra i tifosi entusiasti e gioiosi nelle vie di Parigi, e il finale, in cui quegli stessi giovani si scatenano in una feroce guerriglia all'interno di un palazzone popolare per ammazzare i poliziotti che vi sono intrappolati, il film si sviluppi anche stilisticamente secondo i consumati canoni del cinema francese dedicato al grand publique. E si tratta di un'approssimazione proprio al cinema più mainstream e commerciale che, sotto una superficie smagliante, dosa pesi e contrappesi. Nonostante l'interessante presenza nel cast di molti giovani attori non professionali e non attori, il "realismo" pretenzioso e furbesco di Ladj Ly mostra la corda, i dialoghi sono abborracciati, e il ritmo drammatico è compromesso dalla persistente presenza del drone, con conseguenti inquadrature dall'alto distanzianti e autocompiaciute, e da cadute e accelerazioni spesso mal calcolate o inefficaci.

Giovanni Ottone

Un treno, un film #13

Una sera, un treno (1968)

Federico La Lonza

Nel cinema, la figura del treno può assumere varie connotazioni simboliche: spesso è un ambiente particolare che mette in contatto le persone, o è il mezzo che separa i loro destini; in altre occasioni, è uno strumento d'evasione mentale, di vera e propria fuga dagli altri. Nel film *Una sera, un treno* del regista belga André Delvaux (Un soir, un train, 1968) esso costituisce un esempio d'incomunicabilità, anche in proiezione onirica. Delvaux (1926-2002) non era parente del grande pittore surrealista Paul Delvaux, anch'egli belga, eppure i suoi film, e questo in particolare, ricordano in qualcosa l'atmosfera dei dipinti dell'artista: il quale, giova dirlo, tra i soggetti preferiti che amava rappresentare aveva proprio treni e stazioni. Traendo il soggetto dal racconto *De Trein der traaghed* (Il treno dell'inerzia, 1948) di Johan Daisne (pseudonimo dello scrittore fiammingo Herman Thiery, 1912-78), Delvaux, che è anche l'autore della sceneggiatura, ambienta il suo film nel presente, legandolo alla stretta attualità politica di quei mesi, dove i rapporti tra le comunità fiamminga e vallona erano giunti ad un punto di grande attrito; quest'antagonismo non dipende solo dalle differenze di lingua, risale alla notte dei tempi e attinse nuovi pretesti per rinfocolarsi dopo l'occupazione tedesca subìta dal paese durante la Seconda guerra mondiale.

La trama è questa. Mathias è docente di linguistica presso l'università fiamminga di Lovanio: dopo una visita all'anziana madre, che vive in una casa di riposo, recandosi a tenere lezione deve confrontarsi con uno sciopero degli studenti fiamminghi che manifestano contro la presenza nell'ateneo degli studenti valloni (francofoni). Egli vive con Anne, una bella francese che pur di stargli accanto l'ha seguito in Belgio, e collabora come decoratrice teatrale alla pièce Renaissance *Elckerlijc* scritta dallo stesso Mathias e in allestimento in un teatro cittadino; ma ella non si trova bene in quel luogo, e gli confessa d'essere lì soltanto per amor suo. Nel tempo, il loro rapporto conviviale è scivolato sempre più nel binario dell'indifferenza e dell'incomunicabilità. Invitato a tenere una conferenza in un'altra città, un pomeriggio Mathias parte in treno, dopo avere avuto un'incomprensione con Anne; poco dopo, lei lo raggiunge a sorpresa nello scompartimento, decisa ad accompagnarlo e chiarirsi con lui. Nonostante lo stupore, la presenza d'altri passeggeri impediscono ai due di avere un dialogo, e il loro colloquio non va oltre poche parole di circostanza. D'un tratto, Mathias s'assopisce: e quando si sveglia, non scorge più Anne nello scompartimento. Si alza a cercarla, ma ella non risulta neppure nel resto della carrozza. Per cercarla, Mathias allora ne percorre un'altra,

portandosi verso la testa del treno: ma inutilmente. In quella, il convoglio s'arresta in piena campagna. Incuriosito, e sempre in cerca di lei, egli scende dal treno, per occhieggiare i finestrini delle altre carrozze e nel contempo vedere d'informarsi del perché di quello stop. Ma d'un tratto, il treno riparte, senza dargli il tempo di poter risalire: con altri due passeggeri che erano discesi dal convoglio, egli si ritrova così sperduto in una sorta di landa paludosa, mentre la giornata si avvia a declinare. I suoi due compagni sono persone che egli aveva già conosciuto: un suo lontano collega insegnante, Jeremiah, ed un giovane, Val, che era invece stato suo studente; con loro, Mathias cerca la strada per qualche luogo abitato, ma il calar delle tenebre obbliga i tre a sostare all'aperto, accendendo un fuoco e cibandosi di patate tratte dal campo. L'indomani, con qualche difficoltà, dovute soprattutto alla scarsa mobilità dell'anziano collega di Mathias, essi raggiungono finalmente un paese: ma la poca gente che incontrano per strada si esprime in una lingua incomprensibile e non risponde alle loro domande. Alla fine, i tre finiscono in un locale notturno, una sorta di ristorante in cui suona un piccolo complesso orchestrale e la gente può ballare, dove tutti li guardano con sospetto. Con molta fatica, riescono a ordinare da bere e da mangiare; a fine pasto, attratto da Moira, una cameriera di sala, Val si mette a ballare con lei. Mathias, credendo che ella voglia sedurlo e che tutta la gente del locale e del luogo siano attori di qualche tremenda impostura, tenta invano di dissuaderlo. Finché il fischio del treno porta tutti gli avventori a correre verso la stazione. Rimasto solo con Moira, che non si è mossa, Mathias la scuote, nel tentativo di sapere la verità... E ben presto si ritrova ai bordi del treno, con lei che lo sta scuotendo per farlo tornare in sé: c'è stato un tremendo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

scontro tra il convoglio dov'egli viaggiava e un altro treno; per fortuna Mathias è rimasto incolume, e avverte di avere sognato. Aggirandosi nei pressi dei soccorsi in cerca di Anne, rinviene infine il suo cadavere coperto da un telo, e si abbandona alle lacrime carezzandole il volto. Interpretano Mathias Yves Montand, Anne Anouk Aimée; François Beaukelaer è Val, Michael Gough Jeremiah, Adriana Bogdan Moira; gli altri attori sono Hector Camerlynck (Hernhutter), Senne Rouffaer (Elckerlyc), Domien de Gruyter (Werner), Jan Peré (Henrik), Jacqueline Royaards-Sandberg (la mamma di Mathias): e Nicole Debonne, Wilfried Coppens, Greta Van Langhendonck, Patrick Conrad, Denise Zimmermann, Catherine Dejardin ed Albert Belge. Coproduzione franco-belga a cura di Max Bodard (Parc Film, Fox Europa e Les Films du Siècle), *Una sera, un treno* dura 91 minuti e si avvale della fotografia di Ghislain Cloquet e delle suggestive musiche di Frédéric Devreese; girato negli studi di Billancourt presso Parigi, e per alcuni esterni ad Arlon, in Lussemburgo, è entrato in programmazione nelle sale francesi il 22 novembre del '68. Senza dubbio, nella sua regia Delvaux si è ispirato all'opera di Antonioni, il maestro dell'incomunicabilità. Incomunicabilità che qui concerne un panorama assai ampio, riguardando nel suo discorso tanto quella politica (con il confronto tra fiamminghi e valloni), quanto quella ambientale (soprattutto, legata al paesaggio del lungo 'sogno' di Mathias: brullo, freddo, inospitale, a tratti perfino minaccioso), quella sentimentale (con le incomprensioni tra lui ed Anne, e i troppi suoi colpevoli silenzi) e financo quella linguistica (sempre nel 'sogno', ma in parte anche nella realtà, dato che la lingua francese parlata dai valloni è mal sopportata dai fiamminghi, che si esprimono in olandese). Con questi tasselli di cospicua risonanza psicologica, aiutato dalla bravura degli interpreti, Delvaux ha saputo costruire una vicenda di grande spessore artistico, giocata più sul non detto e sui silenzi che non sulle azioni e sulle parole. Mathias ed Anne hanno entrambi un notevole mondo interiore, ma essendo ormai scivolati nella banalità del quotidiano preferiscono non raccontarsi l'uno all'altro, affidandosi bensì all'ovvietà dei soliti gesti come a uno scudo protettivo che impedisca loro (a lui specialmente) di mettersi in gioco. Così, tutte le scene in cui li vediamo da soli sono

Una sera, un treno (1968) di André Delvaux Yves Montand

dominate dagli sguardi più che dai timbri delle loro voci. E quando Mathias rivede Anne a bordo del treno, dopo averle timidamente sorriso, non spiccica una parola. Seduta alla sua destra dirimpetto, lei gli chiede un giornale, che lui le passa; a un certo punto, avvicinandosi col capo gli dice: - Non sopportavo l'idea che tu partissi così: non mi piace tanto. Ero nervosa - La risposta di lui è un capolavoro di pragmatismo: - Forse la riunione andrà avanti fino a stasera. Non voglio che mi aspetti alla stazione. - La povera Anne non può che replicare: - Va bene, prenderò il primo treno - dopodiché si alza e si accosta al finestrino del corridoio. Queste le sole frasi che si scambiano, anche se poi lui, tra i ricordi, la veglia e il sonno la chiama, o crede di chiamarla, per nome. Il loro rapporto, dunque, è come dominato da una visione fatalista, evidenziata anche dal racconto che, più tardi, Mathias farà del loro primo incontro ai due compagni di disavventure, la sera attorno al fuoco immersi nella solitudine della landa. La morte di Anne appare perciò la logica conclusione di questo legame malato: ma a quel punto, oltre al dolore per l'irreparabilità del fatto, Mathias viene sconvolto anche dal rimorso: forse, si è reso conto soltanto allora di quanto ella fosse importante per lui, ma tutto ciò che avrebbe potuto e forse voluto dirle gli è rimasto dentro, ed è ormai troppo tardi per rimediare. In certo modo, i prodromi di questa condizione d'incomunicabilità si scorgono fin dall'inizio del film, nelle suggestive immagini che scorrono davanti agli occhi dello spettatore mentre l'obiettivo riprende l'esterno dal treno in corsa: un paesaggio pianeggiante e innevato, dove qua e là si vedono case, ma la presenza umana è assente. Il film ha suscitato molto interesse e meritato elogi da parte dei critici: qualcuno, - giudicandone il linguaggio, così attento nello sviluppo dei motivi, e la lentezza ricca di dettagli e sfumature con cui vengono focalizzati i caratteri dei protagonisti e il loro rapporto col circostante - ha parlato di «realismo magico», adottando cioè una definizione che appartiene più al mondo dell'arte, in particolar modo della pittura; definizione comunque calzante, perché il viaggio in treno di Mathias può essere inteso come una sorta di piccola e moderna odissèa, dov'egli - francese in un paese straniero, e, di là dall'apparente sicurezza, in cerca di se stesso - più che Ulisse ricorda un involontario Enea, mentre Anne è infelice quanto Didone, e non per caso anch'essa perderà la vita. Quanto questa vicenda abbia di magico è da cogliere nel prisma delle circostanze che portano l'uno e l'altro verso il destino finale: il contrasto tra l'irrimediabilità della morte di Anne e la casuale e assoluta banalità degli eventi che la determinano: il suo ripensamento dopo un'incomprensione con Mathias, la decisione di salire sul treno per chiarirsi con lui, l'incidente ferroviario... Scrive Balzac che «il caso è il più grande romanziere del mondo; per essere fecondi, non c'è che da studiarlo».

Federico La Lonza

Yves Montand e Nicole Debonne

Anouk Aimée

Anouk Aimée e Yves Montand

Lezioni di realismo e di impressionismo in Partie de campagne di Jean Renoir

Si comincia sempre con dei sogni imprecisi. Poi si fanno rientrare questi sogni nel quadro della realtà; e, prima che il film sia terminato, è la realtà che prevale. [...] A conti fatti, la realtà vale più del sogno. È più fantasiosa. Non c'è sogno capace di presentarci i mille, mille, mille aspetti diversi che un fatto qualsiasi ci presenta"
Jean Renoir

Questo film è un vero film d'amore. Ero molto innamorato dell'attrice Sylvia Bataille e Renoir era il mio miglior amico.
Pierre Braunberger

Tonino De Pace

Renoir, diceva Jacques Rivette, contiene tutto il cinema e aveva colto nel segno. Il suo mondo cinematografico traeva insegnamento anche dalla genialità paterna e il suo pittorico realismo del primo periodo della sua attività proviene proprio da questa influenza che costituisce ricerca costante di un realismo impressionista che diventi evoluzione e omaggio alla pittura del padre Auguste.

Partie de campagne, tratto da un racconto di Guy de Maupassant, è un film del 1936 che ebbe una travagliata vicenda produttiva e quello che oggi ci resta è sicuramente un film di grandi qualità, ma è anche un film incompleto e non tanto per la sua durata, che lo assimilerebbe ad un mediometraggio, ma quanto - e ci se ne accorge guardandolo - ad una incompiutezza della ricerca sui personaggi, e non tanto su quella della vicenda, che resta compiuta o comunque resta compiuta all'interno di una indispensabile credibilità e di una logica e malinconica conclusione. Ci si accorge che i personaggi avrebbero meritato un respiro maggiore e soprattutto ci si accorge quanto avremmo ancora potuto godere delle immagini di Renoir se non fosse intervenuto il litigio tra lo stesso regista e una delle protagoniste Sylvia Bataille, che interpreta nel film il ruolo di Henriette. Furono proprio i dissapori tra i due a mandare a monte il resto delle riprese e solo dieci anni dopo Pierre Braunberger, produttore del film, chiese a Marguerite Houllé, già compagna nel passato di Renoir, che intanto si era trasferito in America per lavorare, di montare il girato. Renoir acconsentì e nel 1946 *Partie de campagne* vide la luce.

Cosa è dunque questo film così luminoso e "sintetico", così naturalista e di un realismo fitto fitto, se non una improvvisa illuminazione impressionista che diventa immagine cinematografica? *Partie de campagne*, assomiglia ad un magnifico saggio sulla luminosità, che è come dire che è anche un saggio al rovescio sulla non luminosità, sull'oscurarsi dell'animo che diventa malinconia e sul rabbuiarsi delle passioni che diventano rimpianto.

Truffaut, nelle sue profonde analisi entra nell'opera del regista francese per rivelarne *la chiarezza assoluta*, la vivacità, la sincerità e la modestia del suo cinema, affermando la *semplicità* laddove, dice Truffaut, Renoir *preferisce*

le conversazioni ai discorsi e piega il romanzesco al reale (e viceversa) sul filo pericoloso ed esile, ma poeticamente provvidenziale della fatalità. (F. T. I film della mia vita, Marsilio 1978). In quale film se non in *Partie de campagne* le parole di Truffaut diventano perfettamente centrate e quasi indispensabili come passepartout per entrare nel mondo popolare di Renoir? Il racconto di de Maupassant, dal quale il film è tratto, si presta, nella sua scarna essenza, per un intervento che arricchisca la storia di elementi. Il maltempo ad esempio, che colpì il set durante la sua realizzazione obbligò Renoir a riscrivere la sceneggiatura con effetti di ricercato melodramma, per quanto improvviso e inatteso. Il turbamento che coinvolge Henriette, colpita dalla prestante gentilezza di Henri, sembra riflettersi nel cielo che si rabbuia. Più spensierata la madre, nella luce solare che la rende intraprendente, sembra attirata, pur nella temeraria ritrosia, dalle esplicite avances sessuali di Rodolphe. Renoir, complice proprio quel maltempo improvviso e inatteso, fece diventare risorsa l'incidente e trasformò l'ingrigirsi della situazione atmosferica, che nel racconto si svolge, invece, sotto un sole estivo e invitante, in moto dell'anima e romantica forma del costante rapporto tra l'elemento naturale e il desiderio. Henriette vive la prima vera avventura romantica, ne resta turbata ed è allo stesso modo che l'evento atmosferico sa sottolineare con un realismo quasi trascendente questa sua emozione, questo momento, come dirà alla fine del film e come dice la protagonista nel racconto, al quale penserà tutte le sere. Renoir con il suo sguardo naturalistico, sembra "non toccare" la scena a cui, invece, conferisce i tratti di quell'impressionismo di cui era figlio. Il film è pervaso, comunque e sempre da una luce che rende quasi trasparenti i fondali, facendone risaltare l'aria estiva come in certi sguardi solari della pittura impressionista. E sono i piccoli tocchi impressionisti, le immagini cariche di quello sguardo naturale dei personaggi a dare consistenza al film. Si pensi all'arrivo al ristorante del sig. Poulain (interpretato dallo stesso Renoir) è un arrivo che sembra girato dal treno dei fratelli Lumiere, sembra lo sguardo del viaggiatore di quel treno che arriva alla stazione di La Ciotat, perché c'è una specie di eternità invisibile che Renoir vuole fissare nell'immagine e forse inconsapevolmente il suo sguardo in macchina assume un significato di lento disvelamento di quel luogo che come quel treno, dovrà restare nella memoria dello spettatore. In quella lenta carrellata che si apre quando finiscono i rami dell'albero, il senso felice della scoperta. Non è tocco impressionista, fatto di quell'accenno che sembra appena sfiorato e al contempo sguardo d'insieme sulla scena, quando Rodolphe, seduto al tavolo della trattoria con l'amico Henri, spalanca la finestra e vede le signore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Dufour sulle altalene e l'immagine resta inondata dalla luce estiva che impedisce la perfetta definizione dello sguardo? Poco prima i due amici e futuri amanti delle donne, già desiderosi di avventure, avranno citato, incidentalmente *Dejuner sur l'herbe* con quel riferimento apparentemente innocente (*Vorranno pranzare sull'erba, tutti i parigini vogliono pranzare sull'erba*, dirà Henri), ma richiamando alla mente il dipinto e la sua scandalosa scena, la battuta diventa anticipatrice di ciò che accadrà da lì a poco. Tutto è legato a quella chiave di realismo, derivato dalla letteratura di Zola e dello stesso de Maupassant, e tutto si fonde dentro il paesaggio naturale e dentro i canoni di quel naturalismo o realismo poetico, corrente della quale Renoir fu esponente di spicco, che sa diventare però anche splendido scenario impressionista di un set che *en plein air* si offre allo sguardo del suo spettatore. È ancora una volta da Bazin che dobbiamo imparare a leggere la poetica dei cineasti e di Renoir in particolare. In un suo scritto, riferito in verità a *La grande illusione* scrive: *Realismo anche dei rapporti umani: diciamo verità o meglio ancora veracità. Veracità peraltro forse meno sensibile nei rapporti fra i personaggi principali che, senza diventare mai dei simboli e mantenendo un senso del pittoresco sempre straordinariamente gustoso, risentono però delle esigenze drammatiche della sceneggiatura, di quanto non lo sia quella che Renoir ha saputo creare fra il primo piano dei protagonisti e tutto il secondo piano delle comparse (...).* Ma in verità il brano è adattissimo alla lezione di realismo (anche poetico, se si vuole, con tutta l'ambiguità che l'aggettivo comporta) che Renoir impartisce con questo suo film, che è diventato icona di un cinema impressionista, realista, di adesione ad una naturalità immanente e votato, come gran parte dei film di quella corrente ad un pessimismo non risolvibile, ad una accettazione, per l'appunto realista, delle circostanze. Henriette ed Henri sono votati all'infelicità, i loro sentimenti non si incroceranno più e nel ricordo malinconico il loro incontro amoroso avrà i tratti di un altro dipinto impressionista, due cuori che sciolgono ogni speranza sotto la pioggia che sarà già caduta sul loro galeotto isolotto sulla Senna.

Tonino De Pace

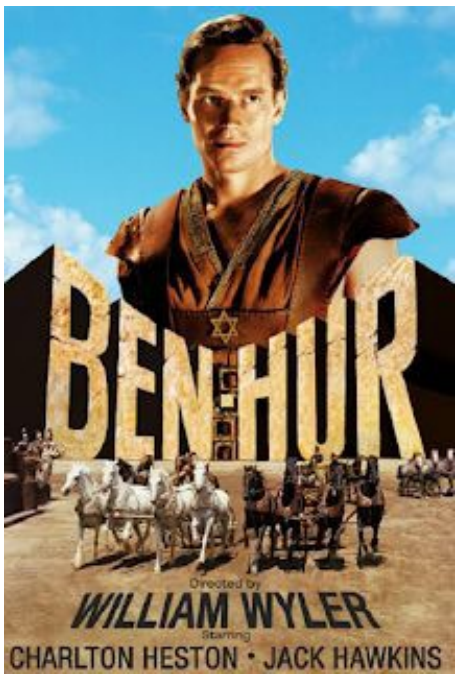
Tutte le foto sono da "Partie de campagne"
Una gita in campagna, (1936) di Jean Renoir

Giuda Ben Hur

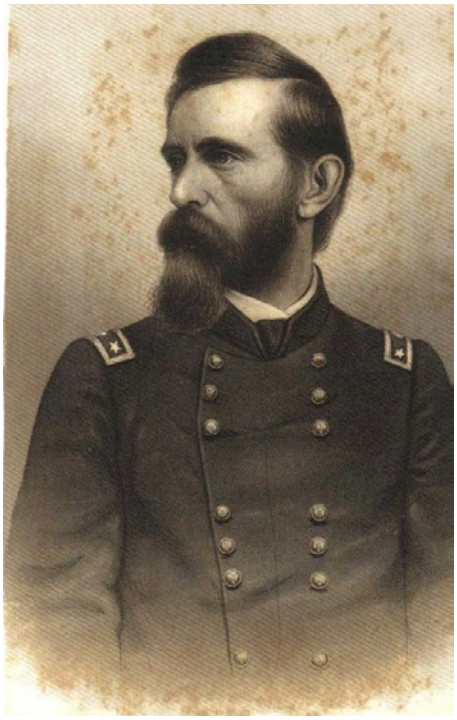
Natalino Piras

Un pezzo per una storia che c'è, chi dice d'altri tempi e invece è molto dentro questi nostri giorni sconvolti dalla peste. Un film che se non ci fosse ancora stato avremmo dovuto inventarlo tanto è importante nella storia del cinema. *Ben Hur* è l'arte del racconto al massimo grado di rappresentabilità. È un racconto che mi ha sempre affascinato e accompagnato. Da quando, ragazzino, leggevo la domenica "Il Vittorioso" nella solitudine dell'Istituto Saveriano di Macomer. Il settimanale pubblicava Ben Hur a fumetti, a puntate. Fu allora, prima di vederlo cinematograficamente, nel film di William Wyler, che mi è rimasta impressa la famosa battuta: "Hortator non mettere la catena al 41". Così il console Quinto Arrio al soldato che incatena gli schiavi al remo della galea prima della battaglia contro i pirati macedoni: "Libera il 41!". Un fatto decisivo nella trama del romanzo che cambierà le sorti del protagonista, inizio di riacquisto della libertà perduta, innesco di elaborazione della vendetta, prodromi del ritorno di Ben Hur in Giudea, nella tormentata Palestina del tempo di Gesù Cristo: sotto il giogo romano, già da allora percorsa da venti di guerra. In questa linea narrativa di intreccio e visione dell'intreccio continuano i film, tutti omonimi, che ne sono stati tratti. Dico dei più importanti e tralascio quanto ancora si continua a trarre dal romanzo di Lew Wallace dove troppe sono le digressioni, troppo il dominio del digitale che proprio l'arte del racconto tradisce se non addirittura oltraggia. Due sono Ben Hur all'epoca del muto: nel 1907 un cortometraggio di Sidney Olcott e nel 1927 il primo kolossal di Fred Niblo. Poi, quando il cinema scopre l'arte della parola, vengono gli adattamenti di William Wyler nel 1959 con Charlton Heston nella parte di Ben Hur e Stephen Boyd in quella di Messala. È la versione più famosa di *Ben Hur* e dura nel tempo. Il film ebbe 11 Oscar, uno meritatissimo alle musiche di Miklós Rósza. Nel 2010 c'è il *Ben Hur* di Steve Shill. Ben Hur ha in sé l'idea del kolossal, le legioni, la battaglia navale, la corsa alle quadrighe. Proprio un'immagine di questa sfida decisiva, nel compimento della vendetta di Ben Hur contro Messala, nel circo-stadio di Gerusalemme (ma nel romanzo è Antiochia), figura nella copertina di un libro alto quasi mezzo metro, misura fuori standard, che una volta acquistai da un rigattiere a Genova, in via Prè. Tutte cose che danno l'idea della magnitudo del romanzo che l'americano Lew Wallace (1827 -1905) pubblicò la prima volta nel 1880. Un successo immediato arrivato in poche edizioni, da subito più di un milione di copie vendute. In diverse traduzioni italiane, edizioni integrali e ridotte, si va dalle 500 alle 700 pagine.

Eppure il romanzo ebbe origine travagliata. L'autore Lew Wallace ebbe vita avventurosa. Fu governatore del New Mexico, dove ebbe modo di conoscere Billy the Kid (altra miniera per il cinema), e ambasciatore a Costantinopoli. Ma Wallace fu soprattutto un generale dell'esercito nordista al tempo della guerra civile americana (1861-1865). L'opinione pubblica lo ritenne responsabile delle perdite nella battaglia di Shiloh, un attacco sudista:1700 morti e 11.000 tra feriti e dispersi. In realtà il vero responsabile di quell'ecatombe, la battaglia più sanguinosa del tempo, fu Ulysses Grant, grande ubriacone, che divenne poi anche presidente degli Stati Uniti. A lui si rivolse Wallace perché parlasse, perché si assumesse le proprie responsabilità, perché gli levasse il marchio. Immaginarsi Grant. Wallace non conobbe mai riabilitazione in vita. Scrisse *Ben Hur*, destinato al successo planetario, per riversare in un contenitore del passato, ma



"Ben-Hur" (1959) di William Wyler con Charlton Heston


Lewis Wallace (1827 – 1905)

quale luogo più adatto della Palestina romana, la pena presente. L'intreccio romanzesco tra vita reale e sue trasformazioni viaggia così a schemi ribaltati, a situazioni rovesciate. Ben Hur riscatta nella finzione lo smacco del suo creatore. Il giudeo, principe Giuda Ben Hur - nome emblematico Giuda, il suo tradimento, il suo uso del tradimento - compie la vendetta. Wallace no. I film omonimi, specie quello di William Wyler e in misura minore l'adattamento di Steve Shill (più televisivo e meno cinemascope), compiono diverse varianti rispetto alla scrittura originaria, in alcuni passaggi veri e propri tradimenti:

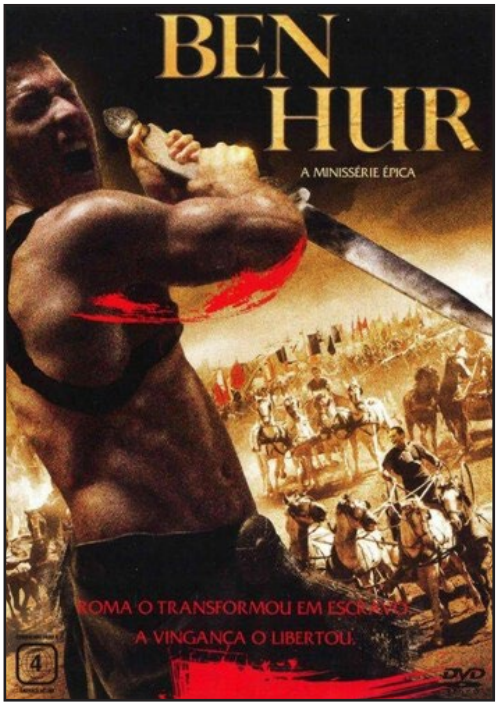
- nel romanzo, Ben Hur è avviato alle galee appena adolescente; Charlton Heston, classe 1923, è trentacinquenne
- nel romanzo Messala non muore e dopo la sconfitta nella corsa, rimasto storpio, va in rovina ed è costretto a mendicare rimanendo però artefice di trame e di inganni, un suo strumento è Iras, figlia di Baldassarre, uno dei Re Magi che compaiono all'inizio, nel mezzo e alla fine del libro, Baldassarre muore davanti a Gesù che spira sulla croce
- nel film di Wyler non c'è Iras, bellissima egiziana, Egitto è un suo nome, colei che seduce Ben Hur essendo sedotta da Messala, artefice di tradimenti;
- nel film di Shill si dice all'inizio di Ester, figlia di Simonide, come destinata a matrimonio con Ben Hur per contratto, a tal proposito il romanzo articola meglio i rapporti, la schiavitù volontaria di Simonide, della moglie Rachele e della stessa

Messala e Ben Hur

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

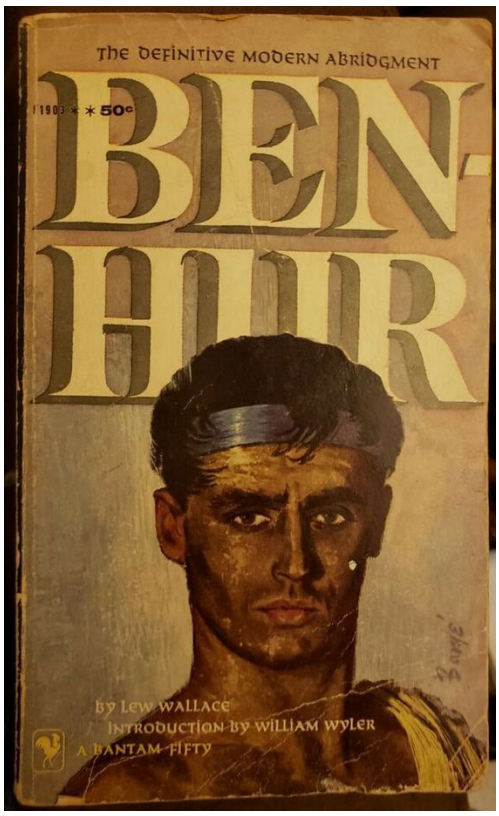
Ester, quello con la potente famiglia degli Hur non è un rapporto di sudditanza ma una vera e propria collaborazione mercantile;
- Malluch, il gigantesco servitore di Simonide, nel film è sordomuto, in realtà, nel romanzo messaggero, diplomatico, giusto tramatore, dotato di parola, riportatore di notizie, fedele strumento;
- Nel film non si parla delle due (tre) legioni di giudei addestrate da Ben Hur, arrivato in Giudea per arruolarsi nella legione di Massenzio che va a combattere i Parti;
- Nel film mancano le lettere e i carteggi che invece ci sono nel romanzo;
- Lo sceicco Ilderim, padrone della quadriga di cavalli con cui Ben Hur vincerà al circo, è meglio tratteggiato come condizione psicologica nel romanzo, alleato a Simonide nella sovversione palestinese contro i romani, finanziatore delle legioni giudee, attizzatore dell'odio zelota, un grandissimo Hugh Griffith nel film di Wyler;
- La narrazione parallela del tempo di Gesù Cristo, il Re da mettere sul trono con la forza delle legioni capeggiate da Ben Hur, il piano ideato da Simonide e Ilderim, è più compiuta nel romanzo rispetto ai film;
- Hannas e Caifa, sacerdoti del Tempio di Gerusalemme, coloro che istigano Ponzio Pilato e il popolo a condannare Gesù, sono nel romanzo padre e figlio, non si dice di loro nei film.
- I Romani:
a) Valerio Grato e Messala che agiscono insieme per cupidigia, bramosia di potere, denaro, beni, il patrimonio di Ben Hur per cui torturano Simonide (che invece viene crocifisso agli inizi del film di Shill, dopo l' "attentato" a Grato) così si muovono nel romanzo e meno marcatamente nel film di Wyler;
- nel film di Shill, calcando la mano sull'odio ebreo contro i romani (nel film di Wyler lasciato solo agli sguardi e alle posture di corpi



"Ben Hur" (2010) di di Steve Shill

pronti a scattare), si dice anche della rivolta causata in seguito alla caduta della tegola, Grato diventa un odioso Ponzio Pilato, la rivolta c'è nel romanzo, nel film di Shill è introdotta la figura dello zelota Davide che proprio durante la sommossa provocata dalla caduta accidentale di una tegola, ammazza alle spalle un soldato romano: c'è da vendicare la morte di suo fratello crocifisso per aver ucciso un soldato romano;
b) Nel romanzo l'arrivo di Pilato è descritto come un tempo diverso da quello precedente di Grato e Messala, vengono liberati gli innocenti, resa giustizia ai condannati ingiustamente, fatti riavere i beni usurpati;
c) la torre Antonia è ben descritta storicamente nel romanzo e altrettanto efficacemente resa nella sua architettura interna dal film di Wyler
- Il Monte del Cattivo Consiglio o dello Scandalo: questo il nome dove vivono gli immondi, il lebbrosario, una torre di Babele bruegheliana ante litteram, dove la madre di Ben Hur e Tyrza vanno a scontare la "liberazione" dalla torre Antonia, ha tratti efficacemente narrati nel romanzo, nel film di Wyler è la Valle maledetta, luogo parimenti non privo di capacità descrittiva;
- il finale a Roma, Ben Hur che impiega le sue sostanze per la costruzione della catacomba di San Callisto, la prima, precedente quella di San Sebastiano, non c'è nel film di Wyler.
- E tante altre cose.

Natalino Piras



"Ben Hur" di Lew Wallace (1959, Libro)

A Matera una sede del Centro Sperimentale di Cinematografia

E' stata firmata a Matera nel prestigioso Palazzo Malvinni Malvezzi, la convenzione per la nuova sede distaccata del Centro sperimentale di cinematografia (Csc) di Roma. A siglarla, il Presidente della Regione Basilicata, Vito Bardi, il Sindaco di Matera, Raffaello de Ruggieri e il presidente della Fondazione Csc, Felice Laudadio.

La sede Basilicata si aggiunge a quelle già attive in Piemonte, Lombardia, Abruzzo e Sicilia. A Matera la scuola si insedierà nell'ex sede dell'Unibas in Via Lazazzera. Vi si terranno corsi di alta formazione specialistica in regia-filmaking e recitazione, curati dai direttori artistici, Daniele Luchetti e Giancarlo Giannini, come prima iniziativa di un più ampio processo di collaborazione che investirà anche i settori della ricerca e della sperimentazione.
Le lezioni inizieranno a partire a settembre 2021 e i primi diplomati termineranno i corsi nel 2024. L'edificio, come prevede la convenzione sottoscritta, sarà restaurato dal Comune che provvederà alle spese di start up delle attività del primo anno. La Regione Basilicata invece si farà carico dei costi di funzionamento e dell'attività didattica del Centro.

DdC

Le Isole Eolie e il cinema, dai primi tempi ai giorni nostri

Isole dolci del Dio: un sogno nel sogno… che continua

Nino Genovese

Dal promontorio di Milazzo o da quello di Tindari, così come da qualsiasi altro "balcone" naturale affacciato sul mare Tirreno, in un largo tratto della costa che da Messina conduce verso Palermo, è possibile scorgere, a volte nitidamente, a volte in modo sfumato, quasi tutte le isole dell'arcipelago eoliano.

«*E ora sono remote, le isole, lievi, diafane, ora ferme e vaganti nel mare, ora sospese in cielo o invisibili, nascoste dietro cortine di nuvole o vapori, ora avanzanti, prossime alla costa siciliana, spoglie e nitide, di straordinaria evidenza*».

Così scrive Vincenzo Consolo, ricordando che Salvatore Quasimodo, nella poesia *Vento a Tindari*, le definisce «*Isole dolci del dio*».

E ricordando anche che Antonello da Messina, che le vide da Tindari o da Milazzo, per il desiderio di raffigurarle ad ogni costo, le pose nel mare davanti alla sua città quando, sullo sfondo della *Crocifissione* di Anversa, dipinse il paesaggio dello Stretto. Un paesaggio non reale, ma di sogno, di fantasia, rappresentazione simbolicamente figurativa dell'amore verso i luoghi degli affetti e della memoria: Messina con il suo splendido Stretto e il porto naturale a forma di falce, ma anche le affascinanti isole Eolie, suggestiva fonte di miti e di leggende, fin dall'antichità più remota. Dopo una lunga storia, fra alti e bassi, in epoca fascista divennero luogo di confino per diversi condannati politici; ma, nel dopoguerra, furono "riscoperte" grazie al cinema, sul quale esse - così ricche di storia, di leggende, di grandi tradizioni culturali e paesaggi incontaminati - non potevano non esercitare un notevole richiamo. Ed eccoci a compiere un lungo viaggio nell'universo cinematografico eoliano, guidati da un suggestivo ed affascinante filo variopinto: l'azzurro del cielo e del mare, il nero delle rocce e delle sabbie vulcaniche, il bianco delle case, il rosso della lava incandescente e soprattutto la luce, a volte accecante, a volte soffusa, che unifica tutto; quella luce che è la componente fondamentale del cinema, a cui esso deve la sua stessa esistenza. Ed il cinema ha incominciato ad accostarsi alle Eolie fin dai primi anni della sua esistenza, anche se l'ha fatto in maniera sporadica. Una vera e propria svolta – come si diceva - si ebbe soltanto nell'immediato dopoguerra, con quelli che poi furono chiamati «i ragazzi della Panaria». Il 15 agosto del 1946, giunsero a Lipari quattro giovani, animati da spirito di avventura e dal desiderio di fare nuove esperienze: Francesco Alliata, Principe di Villafranca e Duca di Salaparuta; Pietro Moncada, Principe di Paternò; Quintino Di Napoli (tutt'e tre di Palermo); il barone Renzo Avanzo, veneto di Rovigo. La pesca e l'esplorazione subacquea, da un lato, e l'amore per il cinema, dall'altro, era il collante che teneva uniti questi quattro ragazzi. I quali si recarono nelle Eolie, in quell'estate del '46, perché attratti dal fascino incontaminato di quei luoghi, da quelle acque azzurre, limpide, trasparenti al punto da far vedere a occhio nudo gli stupendi fondali; ma c'era anche il desiderio di documentare visivamente – e di mostrare agli altri – quelle incantevoli bellezze che, giorno dietro giorno, si rivelavano ai loro occhi. Dopo avere costruito artigianalmente delle vere e proprie maschere subacquee ed aver reso impermeabile la Cinepresa «Arriflex» a 35 millimetri, che Francesco Alliata aveva portato con sé dalla guerra, per adattarla alle riprese sottomarine, i quattro giovani iniziarono le riprese in acqua, documentando una giornata di pesca sottomarina; e sono queste riprese a segnare la nascita «della cinematografia subacquea documentaristica professionale a livello mondiale»: ben tremila metri di pellicola, poi ridotti ad un documentario di 12 minuti, a cui venne dato il titolo di *Cacciatori sottomarini*. A questo punto, anche grazie ai riconoscimenti e ai premi ottenuti dal documentario, vi erano tutte le premesse perché l'avventura, iniziata quasi per gioco, potesse continuare ed assumere i connotati di una scelta professionale vera e propria. Così, per prima cosa, i quattro amici costituirono, a Palermo, una Casa di produzione cinematografica che, dal nome dell'isola di Panarea, venne chiamata «Panària Film». Nell'estate del 1947, ai quattro si aggiunse Fosco Maraini, un giovane antropologo, e tutti insieme ritornarono nelle Eolie, per documentare anche la realtà esteriore e paesaggistica delle isole; nacquero, così due documentari che rappresentano due aspetti contrastanti delle isole: il candore, la luminosità in *Bianche Eolie*, con riprese effettuate a Panarea e alle cave di pomice di Lipari; il colore scuro, cupo e tenebroso delle spiagge laviche e del paesaggio circostante, in *Isole di cenere*. Ma Vulcano e Stromboli non sono soltanto due tra le più belle e suggestive isole del gruppo delle Eolie: sono anche i titoli di due film famosi, girati nello stesso periodo, che sottendono – a livello dell'evento di costume – un «piccolo-grande» scandalo. Tutto incomincia in maniera casuale, con una lettera scritta da Ingrid Bergman a Roberto Rossellini, che così "recitava": «*Caro signor Rossellini, ho visto i suoi film* Roma, città aperta *e* Paisà *e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese che parla inglese molto bene, che non ha dimenticato il tedesco, non si fa quasi capire in francese e in italiano sa dire solo "ti amo" sono pronta a venire in Italia a lavorare per lei*». E così il buon Rossellini - nonostante stesse vivendo un intenso e tormentato rapporto d'amore e di lavoro con Anna Magnani - intavola un dialogo epistolare con la Bergman e, in seguito, riesce anche ad incontrarla, convincendola a lavorare con lui. La bionda attrice svedese, ormai "diva" hollywoodiana, arriva in Italia il 22 marzo 1949, accolta con clamore da tutta la stampa dell'epoca; ma quando Anna Magnani, ancora all'oscuro di tutto, "sgama" – come dicono a Roma – tutta la faccenda, accetta immediatamente la proposta di girare un film a Vulcano (quel film che il suo compagno le aveva "rubato" per passarlo alla sua nuova "fiamma"), prodotto dalla «Panaria Film» del Principe

"L'avventura" (1960) di Michelangelo Antonioni

"Stromboli (Terra di Dio)" (1950) di Roberto Rossellini

"Vulcano" (1950) di William Dieterle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Alliata di Villafranca. Ai primi di aprile del 1949 la *troupe* di Rossellini si trasferisce a Stromboli; qualche tempo dopo, parte anche la *troupe* del film *Vulcano*, affidato al regista americano di origine tedesca William Dieterle. La stampa dell'epoca, partendo da un dato incontrovertibile (la rivalità Bergman-Magnani e quella tra due *troupes* cinematografiche che, in due isole vicine, stavano lavorando contemporaneamente a due film di argomento in parte simile), comincia, pian piano, ad amplificare la vicenda, creando quella che allora viene definita la «guerra dei vulcani». Quindi, titoli cubitali e grandi fotografie riempiono le pagine dei giornali e dei rotocalchi; ma – anche quando non c'è nulla di nuovo – per tener sempre desta l'attenzione del lettore, ogni giorno viene dato particolare risalto a piccoli fatti (talora anche insignificanti o inventati di sana pianta). Un altro "capitolo" interessante di questa "guerra", che oggi potremmo definire una sorta di «Hollywood Babilonia» eoliana, è quella delle visite sui *set*. Famosa, ad esempio, quella del grande Errol Flynn, che si reca prima a Vulcano, dove incontra Anna Magnani, con la quale entra subito in sintonia; poi parte alla volta di Stromboli; ma non può incontrare né Rossellini, né la Bergman, che si erano recati ad Olivieri (sulla costa tirrenica, in provincia di Messina), per girare una scena di tonnara. Vi sono poi, addirittura, gite e crociere, da Messina, Milazzo e Reggio Calabria, organizzate appositamente all'unico scopo di visitare non tanto le bellezze di Vulcano e Stromboli, quanto i relativi *set* cinematografici! Alla fine di luglio, mentre le riprese di *Stromboli* segnano il passo, i produttori di *Vulcano* annunciano, invece, la fine del film, con dodici giorni di anticipo sul piano di lavorazione. Ma ben presto la Bergman si prende la rivincita anche sul fronte del riscontro giornalistico, perché il giorno della «prima» di *Vulcano*, nel 1951, i giornali danno maggior risalto ad un'altra notizia: la nascita del primo figlio di Ingrid Bergman e Roberto Rossellini!... Comunque sia, in questa «guerra dei vulcani» – a mio avviso – c'è un unico, solo, vero vincitore: non sono né Ingrid Bergman, né Anna Magnani e nemmeno Roberto Rossellini o William Dieterle, né i produttori dei due film; ma sono soprattutto le Isole Eolie, con la loro incomparabile bellezza, il loro fascino e quell'alone ormai mitico, leggendario, che i film di Dieterle e Rossellini hanno loro conferito, contribuendo ad attirare l'attenzione, possiamo dire mondiale, su queste due belle isole e sull'intero arcipelago delle Eolie, il quale, nel corso del tempo, avrebbe costituito la *location* di tanti altri film. Nel periodo che va dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi i film a soggetto, girati (in tutto, o solo in parte) nelle Isole Eolie, non sono moltissimi, ma sono assai significativi. Vi sono quelli in cui la storia prende l'avvio nelle Eolie per seguire altri sviluppi, come *L'Avventura* di Michelangelo Antonioni, risalente al 1960, che prende avvio da una crociera nelle Eolie, con sbarco a Lisca Bianca di Panarea, per poi svilupparsi in diverse zone della Sicilia; ma anche la storia che Francesco Calogero racconta in *Cinque giorni di tempesta* (1997) inizia nell'isola di Salina per spostarsi in luoghi diversi. Poi vi sono i film in cui alcune località eoliane appaiono in minima parte, come, ad esempio, l'opera prima di Giovanni De Pasquale, dal titolo *Lucia - I colori della vita* (Lipari), o quelli in cui appaiono come luoghi non identificati: nell'episodio *Colloquio con la madre* del film *Kaos* di Paolo e Vittorio Taviani, con una magnifica scena alle cave di pomice e alle cosiddette "sabbie bianche"; nella parte finale di *Buon Natale, Buon Anno* di Luigi Comencini (quando i due anziani protagonisti si rifugiano a Vulcano, diventando i custodi del Faro) e di *Libero Burro* (1999) di Sergio Castellitto, con tutta la seconda parte girata a Malfa, nell'isola di Salina. Infine, vi sono anche i casi particolari *S.P.Q.R. – 2000 e ½ anni fa* (1994), commedia di Carlo Vanzina, in cui vi è una breve sequenza ambientata a Filicudi, ma dubitiamo che sia stata veramente girata nell'isoletta rocciosa, mai presente nel cinema; *La Villeggiatura* di Marco Leto, pur ispirato a fatti accaduti a Lipari, è girato quasi interamente a Ventotene, mentre l'ambiente descritto ne *Il Postino* di Michael Radford e Massimo Troisi nasce dalla commistione di due realtà geografiche diverse, Procida e la frazione Pollara nell'isola di Salina (fuse in un tutt'uno). Naturalmente, non mancano i film in cui esse appaiono nella loro effettiva realtà, pur risultando soltanto uno sfondo scenografico, come in *Senza buccia* di Marcello Aliprandi e – soprattutto – in *Panarea* di Pipolo. Ma i più significativi - a nostro avviso - sono quelli in cui, invece, vi è un rapporto più autentico e diretto – a livello di *plot* narrativo – tra i personaggi e l'ambiente: innanzitutto, *Stromboli. Terra di Dio* di Roberto Rossellini e *Vulcano* di William Dieterle, incentrati proprio sui rapporti (in questo caso conflittuali) con l'ambiente circostante di chi è "diverso" (o perché viene da lontano, è straniero, come la Karin/Bergman di Stromboli, o perché, per le colpe commesse, si è auto-escluso dalla società, come la Maddalena/Magnani di Vulcano); ma questo si verifica anche in *Un amore così fragile, così violento* di Leros Pittoni, sebbene, però, il film finisca con lo scadere nel melodramma passionale a forti tinte, e nell'umoristico e simpatico episodio *Isole* di *Caro diario* di Nanni Moretti, dove tale rapporto è visto attraverso il filtro del grottesco, del paradosso, dell'ironia; in *Amaro amore* (2013) di Francesco Henderson Pepe (girato e ambientato a Salina); ne *La meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio Giordana, che nell'ultima parte si svolge a Stromboli; in *Tutte le donne della mia vita* (2007) di Simona Rizzo, anch'esso girato, in buona parte, a Stromboli; oppure in *Ginostra* (2002) di Manuel Pradal, coproduzione Francia/Usa, girato – in parte – a Panarea, Stromboli e Ginostra, che costituisce un caso particolare, perché – sebbene si avvalga di un *cast* internazionale ragguardevole – non è mai uscito (sebbene sia stato presentato in diversi festival). In ogni caso, sono proprio questi ultimi quelli che possiamo definire i veri film "eoliani". Non mancano, naturalmente, le *fiction* televisive, tra le quali ricordiamo la miniserie-tv *Rino Gaetano - Ma il cielo è sempre più blu* (2007) di Marco Turco, e *Edda Ciano e il Comunista* (2011, tratto da un romanzo di Marcello Sorgi) di Graziano Diana. Un discorso a parte – ma strettamente collegato con il precedente – è quello relativo ai filmati dei cinegiornali, realizzati quando ancora non c'era la televisione, a cui – quando quest'ultima fu inventata – possiamo aggiungere i numerosi servizi televisivi, gli *special*, i *reportages*. E vi sono, naturalmente, i cortometraggi e i documentari, dal bianco e nero dei primi tempi ai colori sfavillanti di quelli (relativamente) più recenti, dalla tradizionale pellicola di celluloide al più agile supporto magnetico: numerosi documentari, in cui – dopo la fondamentale esperienza della «Panaria Film» – si sono cimentati, via via, vari autori, che – nel corso del tempo – esplorano le diverse sfaccettature delle isole Eolie, esaminate, quasi sviscerate, sotto tutti i punti di vista. Sono veramente tanti, per cui - in questa sede - ci limitiamo a ricordare solo i seguenti: *Isole di fuoco* (1954) di Vittorio De Seta, girato a Vulcano e Stromboli; *Volto di Sicilia.*

"Il postino" (1994) di Michael Radford e Massimo Troisi

"Kaos" (1984) di Vittorio Taviani, Paolo Taviani

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

L'Arcipelago del sole (1968) di Ugo Saitta; *Fuga da Lipari* (1973) di Marco Leto; *Ritorno a Lisca Bianca* (1983), in cui Michelangelo Antonioni documenta il suo ritorno nell'isolotto di Panarea, 25 anni dopo le riprese de *L'Avventura*; lo stesso Antonioni filma Vulcano e Stromboli nel documentario del 1992 *Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale*; *Eolie* (1990) di Folco Quilici; *Fughe ed approdi* (2011), in cui Giovanna Taviani ritorna nei luoghi in cui il padre e lo zio avevano girato l'episodio già citato di *Kaos*; *Il Carnevale Eoliano - L'Isola delle maschere* (2015, produzione «B & B Cinematografica - Messina) di Francesco Cannavà... Inoltre, se, con la loro incomparabile bellezza, le Isole Eolie hanno sempre attratto il mondo del cinema, è altrettanto naturale che esse – nel corso del tempo – siano state anche luogo di festival, manifestazioni e iniziative che lo riguardano. Ci limitiamo a ricordarne tre, ancora in attività: il *SalinaDocFest - Festival del Documentario narrativo*, ideato, fondato ed organizzato da Giovanna Taviani; il *Mare Festival Salina*, di cui è direttore artistico Massimiliano Cavaleri, che – oltre a Musica, Moda e Libri – si occupa anche di Cinema e, ogni anno, consegna il "Premio Troisi" ad ospiti di rilievo; *Un mare di cinema*, il più antico, che si svolge a Lipari e consegna il Premio Efesto, organizzato dal "Centro Studi Eoliano", che costituisce un punto di riferimento culturale importante per Lipari e per l'intero arcipelago eoliano. Giunti alla fine di questo percorso, di questo lungo viaggio, che ci ha portato dai primi tempi del cinema fino ai giorni nostri, possiamo affermare che tanto è stato fatto; ma, forse, meno di quanto le Eolie - nominate nel 2000 "Patrimonio Culturale" dell'Unesco - avrebbero meritato!... Esse sono lì, immerse nell'azzurro mare e in una natura ancora in buona misura incontaminata, ad aspettare altri registi, *troupes*, attori e altre storie: non banali, superficiali, epidermiche (come tante già realizzate), ma interessanti e coinvolgenti, che abbiano un collegamento con i luoghi e con l'ambiente (che pure vi sono state, sia pure in numero minore), in maniera tale che quel cinema, che è anche un "sogno", continui ad accostarsi nel modo più significativo ed avvincente possibile a queste "isole di sogno"!...

Nino Genovese

Bibliografia - I libri, interamente dedicati al rapporto Eolie/cinema, visto nel suo insieme, in maniera complessiva, sono soltanto i seguenti due:

Nino Genovese, CinEolie - Le Isole Eolie e il Cinema, Prefazione di Irene Bignardi, Edizioni del Centro Studi Eoliano di Lipari (Messina), 2010;

Francesco Torre, Il Cinema delle Eolie - Una storia, più storie, Edizioni La Feluca, Messina 2010.

Vi sono poi diversi volumi dedicati ad argomenti specifici, come quelli editi dal «Centro Studi e Ricerche di Storia e Problemi Eoliani» di Lipari: Le Eolie della Panaria Film; Tra le quinte di Stromboli; L'Avventura ovvero l'isola che c'è; La favola del Postino; Caro Diario; Kaos.

Naturalmente, esistono, in numero veramente ragguardevole, anche resoconti, riflessioni, articoli e saggi pubblicati in quotidiani, riviste, libri collettanei e pure in "testate" online.

Abbiamo ricevuto

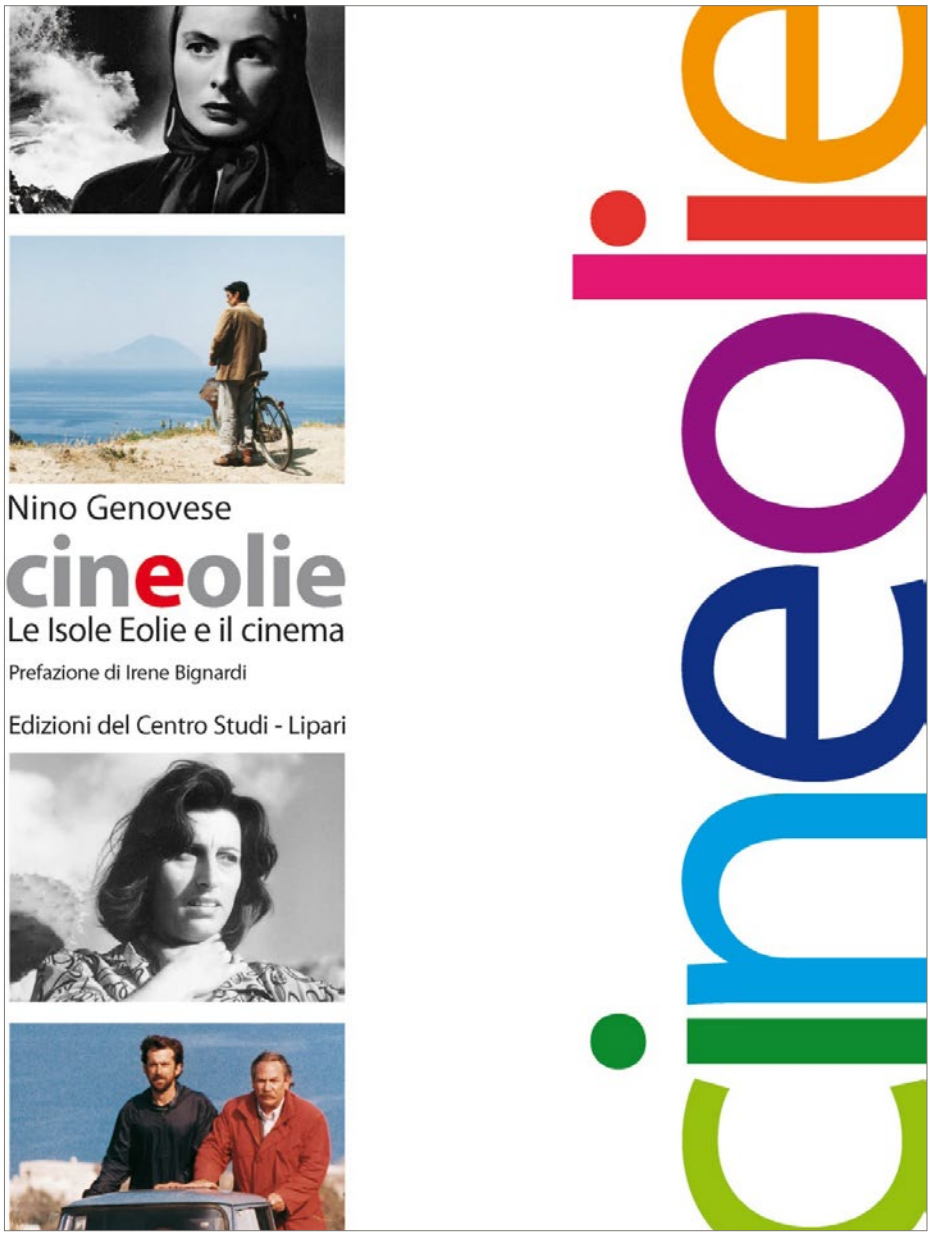
Cineolie

le Isole Eolie e il cinema

Nino Genevese
Prefazione di Irene Bignardi

La bellezza selvaggia delle isole Eolie costituisce un set naturale dove registi di tutto il mondo hanno ambientato i loro film da oltre mezzo secolo, a partire da *Stromboli* di Roberto Rossellini fino al *Postino* con Massimo Troisi, passando per *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, *Caro Diario* di Nanni Moretti e molti altri sia noti che meno noti. Questo libro - scritto da un noto giornalista e critico cinematografico - ripercorre tutte le tappe della cinematografia che si è ispirata alle Eolie, raccontando la storia dei film quivi ambientati dalle origini fino ai giorni nostri. L'opera è arricchita dalle schede di tutti i film citati nel testo e costituisce un punto di riferimento senza precedenti per tutti gli appassionati e gli esperti che desiderano saperne di più sul rapporto tra il cinema e le isole Eolie.

Copertina flessibile: 200 pagine
Editore: Centro Studi Eoliano (1 dicembre 2010)
Collana di Cinema Eoliano
Prezzo € 45,00
ISBN-13: 978-8897088004
Foto di Copertina:
Ingrid Bergman in Stromboli
di Roberto Rossellini
Massimo Troisi ne Il Postino
di Michael Radford
Anna Magnani in Vulcano
di William Dieterle
Nanni Moretti, Renato Carpentieri e Antonio Neiwiller in
Caro Diario di Nanni Moretti



Profumo di donne. Vaga idea per una sceneggiatura

Giacinto Zappacosta

I loro nomi non dicono molto al grande pubblico. Ed è un vero peccato. Artemisia Gentileschi, Barbara Strozzi, Cristina da Pizzano, Isabella di Morra, Maddalena Laura Lombardini: cinque donne, italiane, cinque persone di valore, ciascuna nel proprio ambito. Le accomuna la passione per l'arte nelle sue svariate forme, lo slancio verso il bello, lo studio e le *sudate carte*. La prima, Artemisia Gentileschi, romana, pittrice, operò nel XVII secolo. Imparò prima a dipingere, e poi, ad età relativamente avanzata, a scrivere. Di scuola caravaggesca, fu molto apprezzata dai contemporanei. La sua biografia ci racconta che subì uno stupro, uno squallido passatempo, evidentemente, che avvilisce ogni epoca. Barbara Strozzi, veneziana, abbellì la musica col suo canto e coi suoi componimenti, essendo ella soprano nel XVII secolo, nonché autrice di arie ragguardevoli. Perlopiù componeva ed interpretava su libretto del padre. Cristina da Pizzano, veneziana trasferitasi in Francia, è autrice, tra l'altro, de *La città delle dame*, un'opera in forma dialogica che, in pieno Medio Evo, delinea il valore della donna, esaltandone caratteristiche e peculiarità. Un libro che si legge con piacere. La vicenda personale più tragica riguarda la vita di Isabella di Morra (o Morra), poetessa del XVI secolo, che consumò la sua breve esistenza nell'attuale Basilicata, uccisa a soli 25 o 26 anni per mano dei fratelli, irati a causa della sua relazione epistolare con un gentiluomo, Diego Sandoval de Castro, anch'egli poeta, nonché, si può intuire, essendo i congiunti inviperiti per il fatto stesso che la giovane nobildonna si dilettasse a comporre versi. Infine, il quinto personaggio. In quanto beneficiaria, a Venezia, di educazione musicale acquisita presso un conservatorio, non le era concesso, perché donna, intraprendere la carriera artistica. Maddalena Laura Lombardini, emancipatasi mediante matrimonio, ebbe allora modo di girare per l'Italia e l'Europa, facendosi apprezzare come compositrice ed interprete agli strumenti ad archi, oltre che al clavicembalo. Nata povera, visse tra il XVIII e il XIX secolo. Gli appassionati possono, se interessati, accedere con facilità alle arie composte dall'artista veneziana, che segnano un distacco dal barocco. La città lagunare si segnala, ancora una volta, e questo meriterebbe un capitolo a parte, per un dinamismo culturale che abbraccia tutte le epoche. Lo stesso vale ovviamente per Roma. A proposito: il matrimonio fu utile a Maddalena per emanciparsi, ma dipeso in anni successivi, quando si separò dal marito. La rapida presentazione delle cinque personalità muliebri, che non vuole essere esaustiva, pone innanzitutto un dato, come si accennava, quello della scarsa notorietà di donne che comunque hanno apportato il loro contributo all'immenso patrimonio culturale ed ideale dell'Italia, anche se per inciso, e per completezza, va detto che esiste già un film sulla vita di Isabella di Morra, film del 2005, diretto da Marta Bifano, dal titolo *Sexum Superandum – Isabella Morra*. Potremmo comunque dire che siamo di fronte ad un vulnus, una manchevolezza, un deficit di rispetto nei confronti di cotanto valore, che in effetti meriterebbe maggiore nomea e fama, vulnus al quale, nella sua capacità divulgativa e di impatto immediato sullo spettatore, potrebbe rimediare il cinema. Si tratta, beninteso, solo di un'idea, che si auspica possa essere fatta propria da uno sceneggiatore all'altezza, il quale, comunque, avrebbe a sua disposizione ampio materiale per affermare, in una forma artistica, non di mero documentario storico, ciò che accomuna cinque appartenenti al gentil sesso. D'altra parte, è propria del cinema, quando assurge ad arte, il che, fortunatamente, capita spesso, la capacità, annullando il tempo e lo spazio, di mettere assieme, su un ideale palcoscenico, personaggi che non si sono mai incontrati tra di loro. È la magia dei film, se affidati a un regista e ad uno sceneggiatore di spessore. Ne scaturirebbe un dialogo a cinque, ognuna intenta a raccontare la propria storia personale, il proprio iter culturale, cosa volesse dire, raccontare, significare e cantare mediante la propria arte. Ad arricchire il colloquio, che già si annuncia stimolante e di grande interesse, interviene il fatto anagrafico, considerando come Cristina, Isabella, Artemisia, Barbara, Maddalena siano vissute rispettivamente dal 1364 (o 1365) al 1430 circa, dal 1520 al 1545 (o 1546), dal 1593 al 1653, dal 1619 al 1677, dal 1745 al 1818. Dalla più lontana nel tempo, dunque, Cristina, alla più recente, Maddalena, intercorre mezzo millennio, o poco meno. In questo lasso temporale, l'Italia attraversa il medio evo, epoca che un pregiudizio, erroneo come tutti i pregiudizi, annette a quanto di più deplorevole possa essere stato prodotto dall'umanità, per approdare, tramite quella che chiamiamo età moderna, in prossimità dei giorni nostri. Immaginiamo le scene del film, che difficilmente vedrà la luce, ma di cui comunque è bello accarezzare l'idea. Isabella narra alle altre tre figure la sua breve esistenza, i suoi studi, le poesie, il rapporto con Diego Sandoval de Castro, spiegando, finalmente, con interpretazione autentica, se si sia trattato solo di scambio epistolare o anche di furtivi incontri amorosi, peraltro disagevoli in quanto clandestini, o forse, proprio per questo, vissuti con maggior ardore. Mentre il commento musicale è affidato ai componimenti di Barbara, e alla sua voce, nonché di Maddalena, Artemisia rivisita i suoi dipinti, dai colori vividi ed espressivi, dipinti che sono parte integrante della pellicola. Cristina, dal canto suo, dapprima ascolta, osserva, scruta. Poi, con la pacatezza, la dolcezza e la profondità di sentimenti che le sono proprie, intrattiene le uditrici, e, tramite loro, gli spettatori, con una

Cristina da Pizzano, scrittrice

Artemisia Gentileschi, pittrice

Barbara Strozzi, soprano e compositrice

breve orazione: *Care e stimate amiche, non so per via di quale accidente siamo ora noi riunite in piacevole conversazione. L'incontro è comunque gradevole e foriero di utili ed appassionati ragionamenti. Mentre tu, cara Barbara, ci diletti con le tue arie, con la tua voce capace di incantare le sacre Muse, e tu, cara Artemisia, ci mostri le tue pitture, rare ed altamente pregevoli, e tu, cara Isabella, ci fai partecipi dei tuoi versi, ricercati nel linguaggio e nella metrica, eppure così immediatamente comprensibili ad un animo gentile, e tu, cara Maddalena, ci fai prezioso dono delle tue musiche, io vorrei intrattenervi con la mia prosa, che spero apprezzerete. Tra voi sono la più anziana, essendo nata in un tempo in cui non vi era contezza dell'esistenza del Nuovo Mondo, che viceversa voi avete conosciuto nei racconti dei viaggiatori. Il tempo e lo spazio, ora annullati in felice consesso, se ci separarono in vita, rannodano gli animi nostri, da sempre, per amore del bello, del sublime. Saremo ricordate da una compagna picciola di uomini buoni che farà parte con noi. Se questo sarà, non abbiamo vissuto invano.* La scena si dissolve, nell'immaginaria pellicola, lasciando spazio al buio. Mentre appaiono sullo schermo i titoli di coda, la realtà riprende il sopravvento, nella consapevolezza, o nell'illusione, che sia bello, di tanto in tanto, sognare ad occhi aperti.

Giacinto Zappacosta

Jean-Louis Barrault – la totalità come ispirazione

Carmen De Stasio

Accoglie la totalità delle arti Jean-Louis Barrault – figura e interprete devoto alle movenze di un corpo nel quale si rigenera l'interezza delle parti a scalfire la prosaicità della posa. Protagonista di un'avanguardistica rappresentazione, egli riesce nel suo percorso di artista teatrale, quanto di interprete cinematografico, a risolvere le screziature di una sperimentalità alla quale dà campo e voce ed essenziale movimento. Indimenticabile che sia stato egli stesso, con la moglie Madeleine Renaud, a dar spazio in Francia a quel teatro di assoluta novità dall'alto timbro di E. Jonesco e S. Beckett, soprattutto. In indiscussa originalità (è ancor oggi esemplare figura di riferimento a ventisei anni dalla morte), il nome di Jean-Louis Barrault risuona nella storia dell'arte figurale, quanto dell'arte che agisce di pensiero, attraverso movenze che non vanno mai in pausa e che aiutano a ripercorrere la traiettoria di un corpo capace di reinventarsi luogo di attività totale. Ed infatti egli è il rappresentante scenico di una teatralità nella quale parimenti in scena sono tutte le componenti dinamiche alle quali è attribuita una dinamicità senza tempo e che surclassa qualsiasi predominanza. Ed è fattivamente la sua qualità mimica a conferire vivacità; per suo tramite al gesto viene ad attribuirsi il ruolo di una prosa intraprendente e che forgia la mente dello spettatore a un'attenzione illimitata – parola gestuale che incontra la sinuosità delle intenzioni non già scalfite da suture macchinose; intenzioni, pertanto, totalmente fisicizzate dal mimo Barrault, da colui il quale nel gesto comprensivo dà corpo e significazione intrinseca alle intenzioni, quanto a parole che – anziché restare nell'alveo della voce destinata dalla trama di un copione – si librano senza necessità alcuna d'imbastire un'artificiosa punteggiatura. È il movimento cadenzato a concepire l'eterea punteggiatura ed in tal senso si tratta di traghettamento, più che di profanazione traduttiva. Così, ancora, più che imitazione del gesto, il suo diventa passaggio che tiene uniti ambiente e traslazione, come ci rammenta la sua performance in *Les enfants du Paradis* – la pellicola nella quale emerge la vivacità sensibile ad assemblare quella che – nelle intenzioni del regista, Marcel Carné, e dell'autore dei dialoghi, Jacques Prévert – calibra a un livello superiore il film che per entrambi è *suite di dettagli* (lo riferisce lo stesso Carné in un'intervista). Percepibile altresì il suo impegno artistico in quanto suite di dettagli, resta il fatto che proprio con Jean-Louis Barrault l'arte non sia dissuasa. Al più, è forse dissuaso il senso esclusivamente formale del voler dire, là dove la parola del saper dire non è semplice segno dedito a una comunicazione spettacolare, incatenata a un primo piano di concretezza volubile. Diversamente, lo scenario artistico di Barrault innesta un progetto culturale che ammorbidisce le distanze per approdare, infine, a una sintesi che progressivamente reinventa la modalità visuale nelle variazioni tematiche. Alle intonazioni di un linguaggio che intesse territorialità molteplici in una simultaneità giammai secondaria – tanto da produrre un testo poetico senza screziature e nel quale tutto appare disarmante innocenza sceverata da qualsiasi insolente intrusione estranea o soltanto in grado di osteggiare la linearità del messaggio –, l'imbastitura calibrata sembra incarnare non tanto lo scenario di un'attività attoriale, quanto lo svolgimento in una simultaneità che avvalora le cadenze di un teatro totale, là dove sono escluse macchinazioni seducenti. No: l'interprete-mimo Barrault procede senza forzarsi contro alcuna strategia che richiami le sorti delle modalità di concepire la mimica. E, di fatto, non si tratta soltanto di mimica – sarebbe reiterazione fragile e compatibile con il sol fatto di saper ben calibrare la duttilità del corpo e che starebbe bene nei panni di chiunque –. Al contrario, la mimica barraultiana sfocia in una sorta d'alterità nella quale l'integrazione totale delle arti compone l'ambiente al quale dall'interno egli – nella ricomposizione accurata di quanto deriva e si mantiene delle sue esperienze molteplici (non ultima l'esperienza come esponente della Comédie-Française) – incede con flessibilità ed è quel che lo rende interprete totale: fondante esperienza per Barrault è, infatti, l'aver avviato la carriera nel disegno senza mai dimenticarlo, allorquando si protende alla carriera teatrale prima di approdare al cinema, investendosi degli abiti mai consunti e con i quali avvalora l'orizzonte effettivo dell'essere sul palcoscenico. Quel che si protrae oltre le interferenze spaziali, quanto temporali, è una simbiosi potenziata nelle sue vicende, nella molteplicità di relazioni che toccano lo spettatore per la fisicità dell'atto performativo, al punto da poter collegarsi con l'ambito di cultura che, negli anni nei quali Barrault miete la sua arte totale, segna un intervento del tutto volto all'intellettualità e che in Francia, fors'anche più che altrove, trova il terreno per fertilizzare simultaneamente spettacolo, tecnica e dinamiche del pensiero-che-dice sapendo che cosa e come dire. Più che far scuola pertanto, è bene rimarcare come Jean-Louis Barrault (del quale in quest'anno si celebrano i centodieci anni dalla nascita) sia configurabile all'interno di percorsi avanguardistici passando per un'abilità che lo conduce ad osservare da vicino i fenomeni sporadici e governare il pensiero in una società che ha bisogno – talora in stato embrionale – di svolte che si distanzino dallo scimmiottamento artificioso con uno sguardo aperto, tutt'altro che lirico, al vivere una quotidianità intesa come collettività di azioni, di rimandi che l'interprete e mimo riporta nell'essenzialità in scena e di essa resta simbolo.

Jean-Louis Barrault (1910 - 1994)

Jean-Louis Barrault "Les Enfants Du Paradis" (1945) diretto da Marcel Carné

Jl Barrault e Madeleine Renaud

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Il tempo ritrovato – le tonalità cinematiche di Marcel Proust

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita n. 1 anno 19 pag. 26 – 5 maggio 1962, settimanale diretto da Palmiro Togliatti

I dogmi di Antonioni

Mino Argentieri

La problematica di Michelangelo Antonioni non pecca di oscurità. Al contrario, essa si manifesta a un grado di chiarezza espositiva che può addirittura suonare fastidiosa a chi chiede all'arte il pudore delle tesi affidate più a una dialettica interna e allo scioglimento dei fatti che a esplicite e ostentate enunciazioni. Autore. sotto questo profilo, tutt'altro che discreto, Antonioni ha invece il torto di concepire i suoi film come se fossero manifesti, ad onta della materia cui attinge; una materia che, per sua natura, meno di qualsiasi altra si presta agli sbandieramenti programmatici. Nell'Eclisse ricorre, puntuale e imperioso, il tema — ormai non più nuovo per la cinematografia italiana dell'incomunicabilità. Estranei gli uni agli altri, i personaggi di Antonioni brancolano in una ossificata solitudine, senza mai pervenire a un colloquio che non sia quello di un momentaneo o di un fugace, instabile incontro. A questo destino non sfuggono i protagonisti del *L'eclisse*. L'autore se ne serve soprattutto per analizzare la sfera più vulnerabile dell'uomo, cioè quella dei sentimenti, nell'intento di risalire al dramma di una intera società, i cui valori tradizionali sono irrimediabilmente compromessi. Ne deriva che, comunque lo si consideri, il proposito di Antonioni è tanto più degno di interesse quanto più il regista tende a liberarsi dai pretesti aneddotici e dai consueti meccanismi del - fumetto - cinematografico. Fatta questa premessa, non diremmo che le intenzioni di Antonioni abbiano una linea di sviluppo coerente. Una coerenza semmai la rinveniamo sì, ma nell'ambito di una prospettiva schiacciata e deformata fin dal suo nascere da una sorta di pedante incapacità a fornire, oltre i confini dell'intimo, un ampio rispecchiamento del reale. E qui ci sia consentito ricordare il pedaggio che Antonioni ha sempre pagato all'irrazionalismo. valutando la solitudine in termini metafisici e attribuendole le qualità di una condizione umana immodificabile ed eterna. A onor del vero, nell'Eclisse è avvertibile, rispetto alle altre creazioni del regista, lo sforzo di ancorare l'esame a una maggiore concretezza di riferimenti. Antonioni ferma la sua attenzione su un mondo dominato dalle leggi del denaro e da una corsa belluina al benessere, che coincide col massimo di immobilismo sociale e di declino delle responsabilità individuali; su un mondo, il cui simbolo — la Borsa — presenta, oltre la crosta di una convulsa frenesia, lacerazioni dolorose, vuoti incolmabili, paurosi scompensi, il deserto delle coscienze. Bastano pochi ed efficaci tratti ad Antonioni per delineare le caratteristiche di un ambiente, che acquista un significato tutt'altro che occasionale. Bene inteso, non ci riferiamo soltanto al taglio secco, documentaristico, sorprendente per verità di accenti, che contraddistingue la descrizione di un tempio-mercato, bensì al personaggio dell'agente di Borsa, il quale incarna un esemplare vivente di alienazione. Casualmente, Piero s'imbatte nella protagonista, si propone di sedurla, la corteggia, per breve tempo si concede all'amore e benché la parentesi abbia la durata di un lampo, i pochi attimi di abbandono lo aiuteranno a ritrovare una dimensione umana, che sarà subito cancellata dall'inevitabile precipitare nel vortice dei miti ai quali sacrifica quotidianamente la sua personalità. Se un personaggio acutamente schizzato garantisse la compiutezza artistica di un'opera. *L'eclisse* si collocherebbe tra i migliori film di Antonioni. Si dà, tuttavia, il caso che *L'eclisse* non è un ritratto, né un lungo monologo filmato, ma la rappresentazione di un conflitto a più voci, nel quale almeno due dei principali partecipanti non risultano all'altezza del compito loro assegnato. Pensiamo, anzitutto, alla figura di Vittoria, che è il nerbo di una vicenda tenue e sommessa nello scattare delle situazioni, eppure vibrante di tormentati interrogativi. La fanciulla rompe, all'inizio dei film, una relazione sentimentale con un giornalista di sinistra, conosce il giovane Piero e con lui imbastisce un giuoco pericoloso. La prova di convivenza fallisce soprattutto perché Vittoria non riesce a svincolarsi da una indecisione, generata da una sensibilità ferita e dalle distanze le quali separano i due poli di una umanità smarrita. Infine, pensiamo al terzo componente del triangolo. Riccardo, l'intellettuale progressista, la cui fisionomia è abbozzata da Antonioni in una introduzione lenta, apparentemente analitica ma, in realtà, sommaria. L'avvio del racconto rinfocola i vizi di un regista che, per cimentarsi con un cinema introspettivo, regolarmente commette l'errore (niente affatto casuale) di immergere i suoi eroi in un contesto immotivato. Le cause che determinano l'improvvisa rottura fra Vittoria e Riccardo rimangono avvolte nel buio. Gli amanti si accontentano di scrutarsi, riempiendo lunghe pause con gesti che tradiscono una intima sofferenza, uno stato di saturazione, una frattura insanabile. Di Vittoria, dei suoi precedenti, del suo turbamento, della sua afflizione, della sua avventura sentimentale con Piero ci vengono offerti soltanto i dati esterni e fenomenologici. I silenzi, complici dell'inespresso, dominano sovrani su un tessuto narrativo di languidi umori, d'interminabili passeggiate e di un continuo vagabondaggio, che dovrebbero tradurre visivamente lo smarrimento dei personaggi e il loro affannoso ruotare attorno a un ossessivo assillo. Con i silenzi, tuttavia, ce lo insegna Cechov che pure nei suoi lavori teatrali sovente ricorreva a dense sospensioni, difficilmente si costruisce un dramma, se a ridosso di significative pause non palpitano personaggi corposi. Antonioni ha studiato, ma non ha compreso, la lezione del grande scrittore russo; pertanto i suoi silenzi, anziché rappresentare l'acme di un nodo drammatico, corrispondono a una carenza analitica che la cura dell'immagine, lo smalto dell'inquadratura, la preziosità del taglio compositivo non possono in nessun modo surrogare. Evanescenti e impalpabili, Vittoria e Riccardo paiono osservati da un potente microscopio che, a forza d'ingigantire piccole particelle di una entità, finisce per perdersi nello infinitesimale e dimenticare ogni correlazione. Privati di ogni retroterra, i protagonisti dell'Eclisse si dissolvono nelle brume di una ambientazione, nella quale il regista, anziché penetrare l'oggettività del reale, proietta un suo a priori dogmatico, in modo tale che persino il paesaggio invece di assumere una evidenza sociale si scompone in una idealizzata geografia dell'anima, in gelide forme geometriche, in segni di macchie, orecchiati ora dalla pittura astratta ora dalla pittura informale. Di qui quel molto d'improbabilità, di estremismo, di superficialità e di inconsistenza che gli eroi di Antonioni si portano dietro. Quel che, infatti, preme ad Antonioni non è certo di procedere attraverso una rigorosa indagine interiore, bensì di ribadire apoditticamente il carattere assoluto e fatalistico della non specificata responsabilità per Vittoria e per Piero di stabilire una intesa umana. Quel che gli preme è di sottolineare le implicazioni esistenziali del suo film scomodando un repertorio simbologico (pareti impenetrabili, cancellate divisorie, muri bianchi, spettrali abitazioni, vetrate deformanti) troppo convenzionale per assurgere alla pienezza dell'allegoria e banalmente allusivo per supplire alla gracilità di un antiracconto affidato, in prevalenza, al materiale plastico. Se si tiene conto, inoltre, che i personaggi del *L'eclisse* alternano lunghi silenzi a battute nel corso delle quali sgranano le loro pene con grossolana didascalicità non è difficile giungere alla conclusione che anche dai suoi collaboratori (in questo caso gli scrittori Ottiero Ottieri, Elio Bartolini e Tonino Guerra) Antonioni non ha avuto una collaborazione di alto livello. Ciò che gli rimproveriamo, dunque, non è l'attaccamento a una problematica di crisi, ma l'incapacità di investirla e rappresentarla con autonomia di giudizio.

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 1 (nuova serie) anno 19 — Sabato 5 maggio 1962 — Lire cento

Per una Italia nuova

Sommario

Fiat

Vaticano

Lettere inedite di Gramsci

Mino Argentieri

Il genio sottile di Oliver Hardy in un capolavoro recuperato dal progetto S.O.S. Stanlio e Ollio

Enzo Pio Pignatiello
Simone Santilli

Oliver Hardy rimane uno degli attori più sottili, espressivi, naturalistici che il cinema abbia mai conosciuto. Possedeva quella che Pauline Kael definì, riferendosi al personaggio di Tony, interpretato da John Travolta in *Saturday Night Fever*, il "dono della trasparenza". Ciò che lei disse di Travolta ben si addice a qualunque attore che abbia quei connotati: "La faccia ed il corpo di Travolta si possono leggere...Quando egli vuole farci percepire quanto Tony sia spaesato e confuso, lo sentiamo. Riesce ad esprimere sfumature emozionali che non sono scritte nelle sceneggiature".

I film di Laurel e Hardy non richiedono infatti ad Ollio una grossa dose di introspezione o di azione scenica da dramma operistico, ma lui è comunque capace di trasmettere qualsivoglia emozione necessaria. Uno dei capolavori della coppia, *Helpmates* (1932), cortometraggio da due rulli recentemente recuperato nella sua versione italiana nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio"[1], risulta esemplare a tal proposito. La scena si apre nella casa di Hardy, all' "alba del giorno dopo", all'indomani di un selvaggio party notturno. L'intero appartamento è a soqquadro, disseminato di bottiglie vuote, posaceneri ancora fumanti, mobili ribaltati e persino un cappello lanciato sul lampadario. Poi si assiste ad un monologo di Oliver Hardy. Gli occhi fissi direttamente sullo spettatore, le braccia dietro le spalle, con fare perentorio e disgustato. Abbigliato con una austera vestaglia e con una borsa di ghiaccio sul capo Ollio, con tono ineluttabile, dice: "In passato nutrivo su di te grandi speranze, ma quel tempo è finito, ormai". Non è Stanlio che sta redarguendo, ma sé stesso, rivolto ad uno specchio, per aver organizzato quell'orgia durante l'assenza di sua moglie. Poi, inquadrato in campo medio dal petto in su, Ollio non gesticola né muove il proprio corpo, concentrando tutto nella sua voce e nell'espressione dei suoi occhi. Subito dopo riceve un telegramma riferente il subitaneo ed inaspettato rientro della signora Hardy, a mezzodì di quella stessa giornata. Dovrà ovviamente andarla a prendere alla stazione ferroviaria. Preso dal panico, Ollio chiama al telefono Stan, che si precipita come sempre in suo aiuto a ripulire l'appartamento e rimettere "tutto in ordine". Questo è il sunto della trama, Laurel e Hardy devono pulire una casa, ma in pochissimo tempo. Dopo l'arrivo di Stanlio, ci si aspetta che il caos abbia inizio. Invece il regista James Parrott, supervisionato da Stan, realizza uno stacco qualche istante più tardi, ed assistiamo alle inquadrature più rare di tutta la filmografia laurelhardiana: ovvero l'apparente successo ottenuto! La casa, infatti, è tirata a lucido, pulitissima ed immacolata. In una completa inversione di rotta, Ollio è un uomo totalmente cambiato. Ora si pavoneggia e si auto compiace dinanzi a quello stesso specchio, dopo essersi docciato, vestito in tweed con pantaloni bianchi, avendo ristabilito la fiducia in sé stesso. Per comunicare l'avvenuto cambiamento del suo umore, egli ora utilizza le sue mani ed il suo corpo, tamponando delicatamente acqua di colonia dietro un orecchio, e poi voltandosi indietro per ammirarsi nello specchio: un Rembrandt intento a rifinire un' opera d'arte. Al lavabo della cucina, Stanlio finisce di rigovernare, vicino ad un tavolo su cui sono accatastate pile di porcellane scintillanti e pulite. E' qui che Ollio, incedendo verso la cucina con passo sicuro, calpesta accidentalmente un rullo per tappeti ed attraversa, volando, la porta della stanza. Udiamo solo l'incredibile fracasso delle stoviglie infrante. Ritroviamo l'immagine del povero Ollio disteso a faccia in giù sul pavimento della cucina, ricoperto di piatti rotti. Rialzandosi lentamente, ora volge lo sguardo direttamente a noi spettatori, implorando un qualche compatimento per rammentarci che la scena da cartone animato, alla quale ci stiamo sbellicando di risate, è accaduta ad un essere umano. Tutto quello che Ollio deve fare è uscire e prelevare la signora Hardy, se non fosse per una serie di sciagure a catena: Ollio fa crollare il tubo della stufa a cui Stan aveva agganciato la corda dei panni, ricoprendo Hardy di fuliggine e rovinando i suoi vestiti; una grossa lattina di farina colpisce Ollio sulla testa; Stanlio rovescia un secchio di acqua sporca fuori dalla finestra e infradicia Ollio,

segue a pag. successiva

Un grande attore innovatore con la gestualità, fatta di movenze buffe, ma sempre eleganti e agili, Oliver Hardy e i suoi 1000 stati d'animo con i suoi ''camera-look''...

..richiesta di compatimento, di simpatia, frustrazione, rabbia e rassegnazione ci mostrano il genio sottile di un attore talentuoso

La ''faccia espressiva'' di Stanlio...

1 *Il cortometraggio "Helpmates" è stato recuperato in entrambe le versioni italiane, quella del 1947, da una copia 35mm nitrato del film di montaggio "Abbasso le donne" con lo storico doppiaggio di Alberto Sordi (Ollio) e Mauro Zambuto (Stanlio), e quella ridoppiata tra il 1968 ed il 1970 da Carlo Croccolo (Ollio) e Franco Latini (Stanlio), da una copia 35mm del film antologico "Il magro, il grasso e il cretino!".*

segue da pag. precedente

rovinandogli un altro abito; Ollio gira la manopola del gas per asciugare il vestito, ma la lascia aperta per troppo tempo, e quando fa per accendere un fiammifero, l'esplosione ri-

La complementare recitazione dei due grandi comici si combina in un mix esilarante per gli spettatori di 80 anni fa come per quelli di oggigiorno

spedisce Ollio nell'altra camera, attraverso la porta della cucina, e via dicendo...Dopo ogni disastro, i vari sguardi di Ollio agli spettatori bastano da soli a rivelare silenziosamente una vasta gamma di stati d'animo: richiesta di simpatia, impotente e telegrafica frustrazione, rabbia

Un attimo prima...ed immediatamente dopo il disastro, fotogrammi dalla copia italiana in 35 mm

crescente, cuore affranto o rassegnazione. La recitazione di Stan, ugualmente divertente, è l'esatto opposto. Quando piange, strilla come un bambino. Si gratta letteralmente la testa quando è confuso, annuisce con un sorriso soddisfatto quando ha un'idea "per lui" brillante. Il contrasto tra gli stili recitativi di Laurel e Hardy rende credibili le sofferenze di Ollio, sia a livello fisico che emotivo. Finalmente, paludato nella sua ultima *mise*, un abito massonico da cerimonia con cappello napoleonico e spada, Ollio esce per incontrare Mrs. Hardy. Nuovamente, Parrott e i suoi montatori realizzano uno stacco interessante, omettendo completamente questo incontro tanto atteso. Un'ora dopo, Ollio ritorna a casa con un occhio nero, il cappello ammaccato e la spada piegata. Poi scopre che il compare ha dato alle fiamme la casa intera, nel maldestro tentativo di accendere un semplice fuocherello per accogliere il rientro dei due piccioncini. Ma le mura ed il tetto saranno completamente distrutti. Stanlio annaffia inutilmente con l'idrante le rovine ancora fumanti del soggiorno del suo amico, e poi scoppia in lacrime cercando di dare maldestre spiegazioni. Noncurante, Ollio si dirige verso l'unica poltrona risparmiata dal rogo e vi si siede, sullo sfondo di un ampia distesa di campi. "Ti dispiace chiudere la porta?" chiede sommessamente a Stan, come ultima disperata richiesta. "Non mi piace essere osservato". Stan lo accontenta e se ne va. Immediatamente dopo, come se non bastasse, si scatena un temporale, mentre Ollio toglie un pelucco di lanugine dai suoi pantaloni, sforzandosi di mostrare ancora una ostinata dignità signorile. La storia tipicamente circolare della trama ci riporta indietro esattamente al punto di partenza, con Ollio re di un castello in rovina. Ma è lui a guidare lo spettatore nello svolgimento di *Helpmates*, perfettamente espresso, attraverso il panico, l'orgoglio, la sua impazienza e la sua superiorità compiaciuta. In ultimo la particolare genialità comica di Laurel, nell'escalation dello slapstick, assume maggiore credibilità soprattutto grazie al particolare talento naturale di Oliver Hardy, la cui complementare recitazione fornisce il filo diretto con tutto il resto dell'umanità.

Enzo Pio Pignatiello
Simone Santilli

S.O.S. Stanlio e Ollio

Formalizzato l'accordo tra l'Istituto Cinematografico dell'Aquila "La __ Magica" e i partner del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" salviamo le versioni italiane dei film di Laurel & Hardy con la direzione artistica di Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli e Paolo Venier.
Diari di Cineclub, La Cineteca del Friuli, i Festival "I 1000 occhi" e "Voci nell'ombra", Archivio Paolo Venier, con l'istituto Cinematografico dell'Aquila si impegnano a favorire lo sviluppo e la crescita del Progetto valorizzandolo in campo nazionale ed internazionale.
Altri partner che hanno da subito dato la loro adesione, il cinema Etrusco di Tarquinia, Andrea Benfante del "Teatrino di Bisanzio" e vari collezionisti, tra cui Renzo Simonetti e Alessandro Moretto.

Centro Archivio Cinematografico

ENTE MORALE
ISTITUTO CINEMATOGRAFICO DELL' AQUILA
«La Lanterna Magica»
fondato nel 1981

S.O.S. STANLIO E OLLIO

P A R T N E R S

Diari di Cineclub

i 1000 occhi
Festival internazionale del cinema e delle arti

La Cineteca del Friuli

Archivio PV

Voci nell'Ombra
Il Festival Internazionale del Doppiaggio

Associazionismo nazionale di cultura cinematogrrafica

La cultura non si ferma: i CGS e la pandemia

Cristiano Tanas

Mai arrendersi e creare opportunità educative e di crescita culturale: anche i CGS (Cinecircoli Giovanili Socioculturali) ci hanno provato (e continuano!) nel difficile periodo della pandemia che ha visto improvvisamente sospese tutte le attività che un'associazione culturale, per sua natura, realizza quotidianamente "associando" le persone: cinema, teatro, musica, attività di animazione per i più piccoli, incontri, conferenze…

Tutto si è fermato… o meglio, quasi tutto si è trasferito su una prospettiva diversa: non più prove di teatro o di coro fino a tarda sera, non più sale cinematografiche gremite e dibattiti, non più cortili e campi di gioco pieni di ragazzi e ragazze in attività. Diversi CGS locali, le cui attività sono fondate sulla presenza del pubblico, vivono una forte crisi, che è quella del comparto della cultura e in particolare del cinema, di quelle piccole realtà che rischiano di essere spazzate via da questi mesi di crisi sanitaria ed economica.

Uno dei primi banchi di prova per l'Associazione è stato quello dell'Assemblea nazionale, prevista alla fine di marzo a Mogliano Veneto, in una delle Regioni più colpite dall'emergenza, che si è subito trasformata in un'opportunità di confronto e di riscatto "a distanza", forte dello slogan "Essere associazione #lìdovesei".

E proprio questo slogan riunisce tutti gli sforzi che i 45 Circoli CGS sparsi su tutto il territorio nazionale hanno messo in campo per andare avanti e dare un segno concreto di vicinanza alle tante persone, soprattutto giovani, che da un giorno all'altro hanno visto sconvolte le proprie vite a causa dei provvedimenti restrittivi e della clausura forzata.

Il CGS Rondinella di Sesto San Giovanni ha realizzato una serie di iniziative di promozione cinematografica, tra cui "A casa con il Cinema Rondinella", video-schede introduttive alla visione di film reperibili gratuitamente in rete e "Pillole di Cinema Rondinella", approfondimenti di cultura cinematografica. Attraverso l'iniziativa "Il Rondinella Racconta", sono state proposte letture di brani letterari e testi teatrali a cura degli animatori e dei partecipanti ai laboratori teatrali dell'Associazione, mentre "Grande Arte in Pillole" ha offerto al pubblico delle brevi presentazioni video di capolavori dell'arte. C'è stato spazio anche per i ricordi, con "Voglia di Rondinella", consistente nella pubblicazione di foto e video di eventi ospitati in sala negli anni passati.

Sempre sul versante cinematografico, non poteva mancare il CGS Dorico di Ancona, che ha coinvolto i soci più giovani nella produzione di contenuti formativi e ricreativi, grazie alle competenze acquisite negli anni di formazione culturale, laboratori di lettura cinematografica di Giffoni, laboratori di scrittura critica di Venezia. I risultati sono evidenti: vivere la quarantena più vicini all'interno del nucleo animatore dell'Associazione e facendosi prossimi ai propri destinatari, con una progettualità del lavoro portata avanti insieme e con buoni risultati. E così è nata una vera e propria "settimana CGS" con le recensioni del lunedì, le *stories* del martedì (fotografia, colonne sonore e consigli cinematografici), i quiz del mercoledì e giovedì, la storia del cartoon del venerdì e infine un weekend fatto di "sfide" a colpi di sondaggi virtuali, sempre a tema cinematografico.

Il CGS Club Amici del Cinema di Genova ha aiutato i propri soci a condividere una "cine-playlist" di dieci titoli, invitandoli a condividere quei film che in un modo o nell'altro hanno segnato la loro vita. «Dopo il COVID si dovrà ripartire da capo, ci saranno diversi problemi, oltre all'organizzazione del distanziamento, la questione psicologica è la vera incognita, non credo che i nostri abbonati ci lasceranno - dice Giancarlo Giraud, presidente del Circolo -, ma noi lavoriamo *con* e *per* diversi pubblici, diverse fasce d'età, i documentari, film d'autore, film extra europei. Noi continueremo a garantire la nostra multi-programmazione».

I Circoli più attivi in campo teatrale, come il CGS Don Bosco Ranchibile di Palermo, hanno riproposto al pubblico i filmati dei propri spettacoli, diffusi attraverso i canali social, ripercorrendo tratti della loro storia passata e recente.

Il CGS Life di Biancavilla (Catania), nel giorno di Pasqua, ha vissuto un momento bellissimo fra tutti i giovani del gruppo, vecchi e nuovi, realizzando un concerto virtuale, fatto dei brani tratti dai propri spettacoli, con un collegamento da diverse varie parti dell'Italia, e perfino dal Canada e dagli Stati Uniti.

Il CGS Black Soul di Cagliari ha realizzato l'esperienza del CorOnline per la propria Parrocchia, coinvolgendo circa 50 persone, animando le Messe festive con i canti liturgici e collaborando con le proprie competenze tecniche per garantire la trasmissione in streaming delle celebrazioni. Inoltre, lo scorso 31 maggio, ha proposto in diretta streaming la serata "500.1 A Live Social Gospel Night", un viaggio nei propri 22 anni di storia, trasmettendo i video dei concerti più significativi, con l'intervento di diversi ospiti collegati dall'Italia e dall'Estero.

Sempre a Cagliari, il CGS La Giostra ha

segue a pag. successiva

La sala del CGS Club Amici del Cinema di Genova

Il Cinema CGS Rondinella di Sesto San Giovanni

Il Coro gospel del CGS Black Soul di Cagliari

Il gruppo del CGS Life di Biancavilla (Catania)

Il CGS Don Bosco Ranchibile di Palermo in scena

segue da pag. precedente

realizzato un'attività di promozione della lettura, attraverso una serie di video nei quali alcuni soci leggevano un breve estratto di un libro a cui erano particolarmente legati. In questi giorni è in corso un appuntamento settimanale di consigli su libri e film, sempre a cura dei giovani soci.

A Terni, il CGS Cornelio Tacito ha creato un gruppo virtuale per incontrare i giovani, una sorta di video-chat in cui gli adolescenti possono raccontare come trascorrono le giornate, le difficoltà della scuola a distanza, ma anche semplicemente parlare di ciò che hanno mangiato a pranzo, dei dolci che hanno imparato a cucinare, o ancora cimentarsi in qualche gioco o indovinello.

La Compagnia "Quelli della via" del CGS di Forlì ha preso parte alla trasmissione "E' bello essere qui" in onda il giovedì sera sull'emittente locale Teleromagna, proponendo contenuti musicali e artistici e una puntata sul tema dell'utilizzo dei social in questo tempo di distanze fisiche, un insieme di pillole condivise tra i soci per sentirsi vicini anche attraverso uno schermo: letture, danze, racconti, proposte di film. La Compagnia ha proseguito anche l'attività teatrale, attraverso laboratori settimanali di dizione e lettura.

Il CGS Mario Serafin di Selargius (Cagliari) ha proposto una serie di rubriche curate dai giovani animatori, che a turno hanno parlato di cinema, musica, ambiente, letteratura, e hanno provato a raccontare le esperienze e i sentimenti maturati durante la quarantena, cercando di trarre da questo periodo soprattutto i lati positivi e le opportunità. Anche il "Piccolo coro Non siamo Angeli" non si è fermato: in un momento in cui tutto era bloccato, i bambini non si sono rassegnati a stare fermi e hanno continuato a cantare, anche se a distanza, unendo le proprie voci in un canto di speranza e gioia.

Perché, nonostante tutto, il mondo è il luogo più bello in cui vivere.

Cristiano Tanas

Cinecircoli Giovanili Socioculturali APS
Associazione nazionale di cultura cinematografica promossa dagli Enti CNOS e CIOFS
via Marsala, 42 - 00185 Roma
tel. +39 06 44700145
e-mail: segreteria@cgsweb.it
www.cgsweb.it

Cinecircoli Giovanili Socioculturali

Teatro

A San Martino di Castrozza, quest'estate Teatro di narrazione nei rifugi

Giuseppe Barbanti

Da anni il festival "I Suoni delle Dolomiti" che ha fra i suoi ideatori il violoncellista Mario Brunello propone l'abbinamento tra luoghi incantevoli ed esecuzioni non meno indimenticabili e vede grandi musicisti esibirsi tra le più belle cime delle Dolomiti trentine. Sulle sue orme, pur delimitando l'ambito alla prosa, Paolo Scandaletti, impegnato su più versanti come attore di teatro – prima del lockdown era in tourneè nei panni di Mitch in "Un tram che si chiama desiderio" diretto da Pier Luigi Pizzi,- di cinema e fiction televisive, nonché cantautore e regista di corti, avvia da questa estate nei boschi e nei prati di S. Martino di Castrozza (Trento) il progetto "Sulle storie naturali". Nella difficilissima realtà per lo spettacolo dal vivo del post emergenza Covid 19, segnato da tante e tali incertezze che produzioni e rappresentazioni corrono veramente il rischio nella prossima stagione di andare in scena nella migliore delle ipotesi solo a partire da gennaio, Scandaletti ha abbracciato un percorso che, facendo tesoro delle suggestioni indotte da spazi geografici ben individuati, vede escursione e evento teatrale diventare una cosa sola. "Il nostro è veramente un approccio nuovo per l'arte scenica, al di fuori degli schemi - spiega l'ideatore degli eventi, in programma dal 18 al 23 agosto nella località climatica trentina -. Abbiamo cercato di abbinare il piacere di camminare verso uno spazio non convenzionale – adibito a scenario della performance – alla gioia di vivere una rappresentazione immersa nel panorama alpino. Spontaneo chiedersi gli obiettivi che si intendono perseguire. Al di là dell'indubbia valorizzazione del patrimonio naturalistico, rispettosa del contesto, credo debba essere evidenziata la particolare funzione degli interpreti, che, rifuggendo ogni protagonismo hanno esclusivamente il compito di dare voce e corpo all'ambiente che li circonda – prosegue Scandaletti - la natura, prima che tutelata, viene interpretata, utilizzando esclusivamente elementi recuperati dal territorio in cui si va in scena". L' organizzzazione dell'evento prevede che un piccolo gruppo di spettatori – al massimo una decina- condotti da una guida, giunga in un rifugio animato da attori che trasformano il viaggio in un'avventura. La durata di ciascuna replica e' di 30 minuti: ne sono previste 6 al giorno per un massimo di complessivi sessanta spettatori nell'arco delle 24 ore. L'evento è gratuito. Per il primo ciclo di repliche, nei panni del narratore Stefano Scandaletti, sarà proposto "Il Cuore Freddo" di Wilhelm Hauff, autore poco conosciuto e prematuramente scomparso quasi due secoli fa, che può ben essere affiancato ai più noti Hans Christian Andersen e Wilhelm e Jacob Grimm. "Il Cuore Freddo" è un racconto ambientato nella foresta (uno dei contesti prediletti da Hauff per le sue fiabe) che tocca argomenti profondi e complessi, collocati al confine tra il mondo degli adulti e quello dei piccoli. Una fiaba nella quale la fantasia si illumina di poesia e realtà, tradizioni e ideali, odio e amore."

Stefano Scandaletti

Il compito della regia è di utilizzare gli elementi presenti nel luogo circostante, senza l'uso di mezzi artificiali, a cominciare dalle luci e dai suoni – conclude Scandaletti – si tratta di una ricerca lontana dagli spazi convenzionali, che permette di sperimentare una visione di contenitore culturale differente."

Giuseppe Barbanti

Per info e prenotazioni rivolgersi all'Azienda di Promozione Turistica di San Martino di Castrozza
Telefono 0439-768867
info@sanmartino.com - www.sanmartino.com

Quando John Wayne fu costretto a inchinarsi

Ignazio Gori

I giapponesi odiano quel cinema americano, o meglio sarebbe dire "americanista", che li ha visti coinvolti sempre dalla parte sbagliata e permettetemi di dire, dalla mia postazione democratica e neutrale, che hanno pienamente ragione. Chiunque abbia visto *Iwo-Jima, deserto di fuoco* (Allan Dwan, 1949) capirà probabilmente di cosa si sta parlando. Ma è anche vero che il film è di chi lo produce e questo fornisce, in una logica commerciale, nessun diritto di prelazione ideologica. Ma nell'ambito dell'universo propagandistico filoamericano, quello che sostanzialmente ha contraddistinto gran parte della carriera di John Wayne, mi vorrei soffermare in questa occasione nel parlare di un film "atipico" per lui, *Il barbaro e la geisha* del 1958. A metà dell'Ottocento, il Giappone è ancora chiuso in una bolla feudale, un isolamento, a causa anche della sua conformazione geografica, quasi impossibile da penetrare. Intuendo quanto possa essere decisivo per le rotte commerciali, gli Stati Uniti d'America inviarono Townsend Harris, con l'arduo incarico di aprire un dialogo diplomatico fra i due paesi. L'iniziativa mise in difficoltà il governo giapponese, indeciso se accogliere questo "barbaro"[1] o respingerlo in nome della sacra purezza nazionale, quel sentimento d'orgoglio che costringerà lo scrittore Yukio Mishima a suicidarsi (*seppuku*) il 25 novembre 1970, per la vergogna di vedere ormai un Giappone "imbarbarito", incapace della sua memoria storica, del suo rigore militare, ideologico. Le vittorie del console Harris furono due. Non solo infatti, e non senza difficoltà, seppe far breccia nel giovane e innocente animo dello *Shogun*, voce militare del paese, ma anche di conquistare il cuore di Okichi, una splendida geisha messa al suo servizio dal Governatore Tamura. Guardando il film si può facilmente notare lo sforzo della Fox di piegare sia l'indole troppo conservatrice di John Wayne, sia quella *liberal* del regista John Huston. Direi infatti che questo sforzo di avvicinare due mondi diversi, tra loro sconosciuti alla metà dell'Ottocento, abbia prodotto un'opera molto interessante. Forse, colpevolmente, si voleva seguire la scia del successo di *Sayonara*, uscito l'anno prima, ma mentre il film con Brando, basato su un principio razziale ormai consolidato (siamo agli inizi dei '50, durante la Guerra di Corea) era basato su un romanzo d'invenzione, la struttura storica del *Barbaro e la geisha* non avrebbe permesso di ricalcare alcun precedente, in quanto fatto costitutivo dei rapporti di questi due paesi. La lavorazione del progetto partì con molte difficoltà. John Wayne, che a dir si voglia, era un vero americano e non avrebbe accettato il ruolo per meno di settecentomila "presidenti spirati" (nel 1958!), quasi un terzo del costo dell'intera realizzazione del film (2 milioni e 900mila); solo con un portafoglio del genere avrebbe chiuso un occhio al cospetto di John Huston, che era da poco stato messo sotto inchiesta dalla Commissione per le Attività Antiamericane (HCUA)[2]. Pure congetture, come le considerava lo stesso Huston che fu contrario dall'inizio alle "investigazioni" di questa commissione speciale e di fronte a questa ombra para-inquisitoria, preferì spesso lavorare con produzioni europee. Anche se l'autore di autentici capolavori, quali *Il mistero del falco* o *La notte dell'iguana*, ha raramente ceduto alla facile prosopopea di propaganda – ricordiamo *Fuga per la vittoria*, dove la squadra di calcio degli alleati vince contro la corazzata nazista – non si può certo affermare che sia stato un tipo tenero e accomodante. Nulla comunque di fronte a Wayne, che aveva prontamente giurato di tenersi lontano dalle larghe vedute del regista e dichiararsi fedele alle sue idee politiche, al servizio dell'autentico spirito americano, anche se nessuno sa bene di cosa questo spirito si nutra, se di retorica o machismo. Qualcuno a questo punto potrebbe sostenere che io non sia un grande sostenitore di "Duke". Sbagliato. È stato un grande attore, formatosi con una gavetta lunghissima, quasi militare, iniziata nel 1926 e, dopo molti "non accreditato" conclusasi nel 1939, l'anno dello splendido *Ombre rosse* di John Ford, maestro e sodale, che contribuirà in modo decisivo alla sua consacrazione hollywoodiana. *In nome di Dio* è un capolavoro, così come *Un uomo tranquillo* o *L'uomo che uccise Liberty Valance*. E come non citare *La strega rossa* dove il palombaro John lotta con un polpo gigante o *Terra nera, El Dorado, Il Grinta* ... Ma il successo non deve trarre in inganno lo spettatore attento e intelligente, perché nel caso di Wayne – così come per Jean Gabin in Francia – il personaggio cinematografico è andato di pari passo con l'uomo e le sue idee, rendendo il suo caso un unicum nella storiografia cinematografica mondiale. Questo implica che la visione di certi film come *Marijuana* o *Oceano rosso*, abbiano assolutamente bisogno di un filtro speciale, che esuli dal contesto storico-ideologico; altrimenti si finirebbe inesorabilmente col cambiare canale o quittare il lettore dvd. Sono film prettamente "politici" dove il divismo americano si esalta crogiolandosi con un risvolto biblico unilaterale: "Dio è sempre dalla nostra parte!". *Il barbaro e la geisha* invece vuole resettare questa idiosincratica disparità ideologica, riportando su un binario piano la narrazione, ovvero il confronto, certo traumatico – soprattutto se pensiamo a cosa si sia arrivati nell'era nucleare – di due paesi e culture differenti: una chiusa e millenaria, l'altra giovane e arrembante. Conquistare il Sol Levante non era un capriccio per gli americani, ma una necessità commerciale, così come, all'epoca dell'uscita del film, l'industria di Hollywood stava cercando di consolidare un'alleanza con il Giappone per contrastare il pericolo comunista cinese e russo. Stranamente nipponici e americani si vedono da sempre d'accordo solo su due questioni: l'anticomunismo e il baseball. Aspetto davvero curioso da approfondire. La storia narrata da Huston è dunque ispirata a fatti reali.

segue a pag. successiva

Eiko Ando (1934)

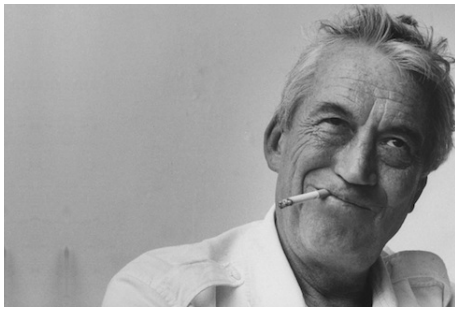
"Il barbaro e la geisha" (1958) di John Huston

1 *Come nell'antica Grecia anche i giapponesi consideravano "barbari" (estranei, sconosciuti, ambigui) chiunque provenisse all'infuori del Giappone.*

2 *Creata nel 1938 come commissione speciale presieduta dal democratico texano Martin Dies, per indagare su ideologie "aliene" come fascismo e comunismo. Nel 1945 divenne una commissione permanente della Camera dei Rappresentanti su iniziativa del deputato del Mississippi John Rankin. Si focalizza soprattutto sul sistema sindacale, dell'istruzione, dei mass media, della cultura.*

segue da pag. precedente

Il Giappone di metà Ottocento non subiva alcuna influenza straniera, e il potere militare era nelle mani dello *Shogun*, che agiva in nome dell'Imperatore, figura sacra, al di sopra del materialismo empirico quotidiano. Per chi non lo sapesse, gli *Shogun* della dinastia Tokugawa, erano riusciti sin dal 1603 a mantenere il paese in un perfetto e celeste isolamento medievale, con la solida intenzione della perenne immutabilità, concetto sacro per la cultura giapponese. Al vertice della piramide sociale c'era la casta dei samurai. Quando iniziò a scricchiolare la divisione tradizionale della società divisa appunto in samurai, contadini e mercanti, gli Stati Uniti imposero al Giappone un trattato che prevedeva finalmente l'apertura dei loro porti e soprattutto l'insediamento di un ministro plenipotenziario. Fu così che Washington inviò Mr. Townsend Harris, ovvero John Wayne, come primo console generale. A Huston la storia piaceva, ma era un po' deluso dal suo ultimo film, la trasposizione del capolavoro di Melville *Moby Dick*, con un grande Gregory Peck nel ruolo di Achab. Amava molto il libro e rincorreva quel progetto da anni, ma purtroppo la pellicola non aveva incassato come previsto e il regista aveva trovato difficoltà a trovare altri finanziatori per i suoi filmoni; la scelta dunque della Fox di far girare a lui questo script fu anche condizionata da un momento di transizione nella carriera di Huston, il quale aveva inoltre dovuto rinunciare ad un'altra illustre trasposizione, quella di *Addio alle armi* di Hemingway, perché non sopportava il controllo quasi dittatoriale del produttore David O'Selznick. *La storia di Townsend Harris* – il titolo verrà cambiato contro il parere del regista, anzi, a sua insaputa – metteva comunque Huston, uomo che amava molto viaggiare, esplorare luoghi nuovi e contaminare generi, nella condizione di scoprire finalmente il Giappone, che lo affascinava e dove non era mai stato. Una sua piccola vittoria sulla produzione fu quella di avere un cast, tranne Wayne e Sam Jaffe (luogotenente di Harris) composto totalmente da attori giapponesi. Su tutti So Yamamura, nella parte del governatore Tamura e la splendida Eiko Ando, nel ruolo della geisha Okichi, considerata tra le cento donne più belle di tutta la storia cinematografica giapponese. A film finito, Huston, da sempre molto critico con se stesso, disse: "Ho fatto dei brutti film e ne sono responsabile, ma non in questo caso". Ogni allusione a Wayne non era puramente casuale. Il cowboy più duro della storia del West infatti, avrebbe voluto inficiare, anzi, alterare, l'andatura armoniosa e delicata del film pretendendo di rigirare molte scene, una su tutte quella di una lotta di wrestling che lo vedeva soccombere contro un gigante scemo e un nano dispettoso: un vero sacrilegio per l'onore pubblico del Duca di Winterset.[3] Forse solo Chuck Norris può vantare un grado superiore di intangibilità filmica. La vicenda, narrata in prima persona dalla geisha Okichi, si conclude con la rinuncia di quest'ultima all'amore per Harris, una scelta forzata dalla società giapponese che non le aveva perdonato di essere stata la concubina di uno stranie-



John Huston (1906 - 1987)

ro, di un "barbaro". Fu accusata addirittura di cospirazione ed esiliata, dopo aver mandato all'aria un ultimo tentativo dei nazionalisti di uccidere il console, sostituendosi ad esso nel letto dove avrebbe dovuto perire di katana ad opera di Tamura. Un gesto estremo che nascondeva un amore proibito, al quale, da vera giapponese, la ragazza seppe rinunciare, seppur profondamente dispiaciuta, con onore. Non ci sono vincitori né vinti in questa storia, ma solo la debolezza dell'animo umano, il singhiozzo di un tradimento che ha da venire. Nonostante l'ottima fattura, *Il barbaro e la geisha* fu sconfessato da John Huston, né John Wayne manifestò dal suo canto una sincera rivendicazione artistica. Per anni, sia i critici, sia i fan di entrambe le star, non si affezionarono mai a questa opera, io invece esorto i lettori di **Diari di Cineclub** a rivederlo e ragionare, perché anche i figli di nessuno, sono pur sempre figli.

Il giovane John Wayne

Ignazio Gori

3 *John Wayne, pseudonimo di Marion Robert Morrison, era nato il 26 maggio 1907 a Winterset, Iowa, la piccolissima capitale dei noti "covered bridges" nella Contea di Madison, dove Clint Eastwood ambienterà il suo romantico film I ponti di Madison County (1995).*

Paolo Cherchi Usai, è il nuovo direttore della Cineteca Nazionale

Il CDA del Centro Sperimentale di Cinematografia, composto dal Presidente Felice Laudadio e dai consiglieri d'amministrazione Roberto Andò, Giancarlo Giannini e Carlo Verdone, riunitosi in data 15 giugno 2020, ha deciso la nomina di Paolo Cherchi Usai a nuovo direttore della Cineteca Nazionale. Cherchi Usai succede alla conservatrice Daniela Currò, il cui mandato era da poco scaduto e che il CSC ringrazia per il lavoro svolto negli ultimi anni.

Paolo Cherchi Usai è già direttore didattico della sede Puglia del CSC, con sede a Lecce: una scuola in cui si insegna la difficile arte del restauro di film e di materiali audiovisivi. Cherchi Usai è una delle massime autorità nel campo della conservazione e del restauro cinematografico e audiovisivo: è stato direttore del George Eastman Museum di Rochester, New York, una delle più importanti cineteche del mondo; è tra i fondatori delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, il principale festival dedicato al cinema delle origini; ha avuto, e ha, incarichi presso le più prestigiose cineteche e università del mondo. Nominandolo direttore, la Cineteca Nazionale si è assicurata un'eccellenza di livello mondiale. "La Cineteca Nazionale – dichiara Paolo Cherchi Usai – ha due tesori. Uno è la sua collezione, frutto dell'iniziativa e della lungimiranza dei nove conservatori e direttori che mi hanno preceduto. L'altro è il personale della Cineteca: un collaudato team di professionisti, consapevoli del proprio ruolo di guardiani del patrimonio audiovisivo nazionale e più che mai determinati a condividerlo con il pubblico di oggi e di domani. La sintesi fra i due ingredienti è molto più della somma delle due parti: un'istituzione culturale fatta di film, programmi televisivi, fotografie e manifesti, ma anche di una squadra che merita di essere sostenuta e valorizzata. Nel rendere omaggio ai miei predecessori — Daniela Currò, Emiliano Morreale, Enrico Magrelli, Sergio Toffetti, e tutti coloro che li hanno preceduti — confermo l'impegno già formulato al presidente del CSC, Felice Laudadio: dare alla Cineteca il posto che le spetta nel panorama internazionale, ma soprattutto fare del mio meglio per facilitare il lavoro dei miei colleghi, nel nome di ogni spettatore, specializzato o meno. La mia Cineteca ideale è un'officina di cultura al servizio di tutti i cittadini."

DdC

Paolo Cherchi Usai

Francesco, giullare di Dio

(I fiori di San Francesco) 1950 di Roberto Rossellini

«Dio ha scelto i deboli di questo mondo per confondere i forti; ha scelto gli ignoranti per confondere i sapienti; Dio ha scelto la gente spregevole e coloro che non esistono [cioè coloro che passano non considerati] come se esistessero, per ridurre al nulla coloro che esistono.» (San Paolo, Prima lettera ai Corinzi)
Citazione originale all'apertura del film

La sceneggiatura di Roberto Rossellini e Federico Fellini, si compone come antologia di capitoli, ognuno dei quali mostra un diverso punto nella vita di San Francesco d'Assisi. L'opera inizia con i frati francescani, intesi a presentare le persone che alla fine sarebbero diventate i devoti seguaci di San Francesco. La maggior parte dei capitoli non sono collegati. I frati hanno in comune che fanno capo alla Porziuncola di Santa Maria degli Angeli. Il film è basato su due libri: *Fioretti di San Francisco* e *La Vita di Frate Ginepro*. *Fioretti* è suddiviso in 78 capitoli, meno sugli aneddoti storici della vita di San Francesco e più sulle sue imprese fantastiche e su quelle dei suoi seguaci. Il film segue il tema, dividendosi in nove capitoli. Il film ha segnato un interessante riflesso degli ideali di Rossellini che non era un cattolico praticante ma aveva un profondo interesse per i valori cristiani, in particolare per gli insegnamenti etici della chiesa cattolica. I religiosi hanno collaborato come consulenti durante la produzione del film. Il film è considerato dalla chiesa cattolica romana come una rappresentazione rispettosa della vita del santo. Il film costituì fonte d'ispirazione per il cinema di Pier Paolo Pasolini, che nel suo *Vangelo secondo Matteo* e in *Uccellacci e uccellini*, riprende in modo evidente i temi e le atmosfere del film di Roberto Rossellini. Pier Paolo Pasolini ha affermato che il film era "tra i più belli del cinema italiano"; François Truffaut lo ha definito "il film più bello del mondo". Marcel Oms, storico e critico francese lo liquidò come "monumento alla stupidità".

DdC

Raffaello universale e divino in un Rinascimento profetico

A 500 anni dalla morte di Raffaello Sanzio. Nasce ad Urbino nel 1483. Muore a Roma il 6 aprile del 1520. Aveva soltanto 37 anni

Pierfranco Bruni

Un artista che nasce all'interno di una formazione certamente umanistica, ma che sapeva leggere anche un Secolo che si apriva alla modernità della scienza. Raffaello usa la parola come se fosse un tratto di colore. L'immaginario ha una sua "logica" che appare già come un sentimento definito. Nei suoi Sonetti ogni parola nasce come immagine che attraversa sia la musicalità che la sensualità del suono. Il ritmo diventa importante perché richiama gli echi di una metafora che è quella stilnovista in cui però l'amore dialoga con un classicismo che ha attraversato Petrarca ed ha superato il senso del popolare che vive in Boccaccio. Raffaello ha nella parola sia Ficino che Poliziano. Quest'ultimo resta fondamentale anche se Raffaello è già Cinquecento nella forma e nella visione semantica. L'uso della metafora ha un incastro epidemico che sigilla la parola alle immagini. In alcuni versi dei sonetti, dove il "visionario" è più marcato, sembra vedere i contorni e i dettagli che affiorano nei dipinti della donna velata o della "fornarina". È una fase particolare di Raffaello nella quale la indecisione del verso, a volte, trova la decisa pennellata nella pittura. Il poeta e l'artista sono un costante dialogo. Si nota una consapevolezza del suo lavoro in un incidere espressivo caratterizzato dal dato ermeneutico forte. Raffaello trovava nella donna non più la fisionomia dai lineamenti dolcistilnovisti, ma la figura con una sua incastonata fisicità. Si è oltre ogni forma di malinconica. La parola non è una rimembranza, bensì un presenziare la contemporaneità e il tempo della conoscenza dagli eufemismi. Il poeta definisce l'artista. L'artista è già definito dal poeta. Un tempo in cui la bellezza è una rilevante confessione dell'essere. Una cornice nella quale si incastona L'uomo Raffaello. Imponente

Particolare ritratto di Agnolo Doni, olio su tavola (65x45 cm) di Raffaello Sanzio, 1506 circa, Uffizi a Firenze

resta il suo rapporto con la Chiesa. Soprattutto con Leone X. Uno dei documenti importanti, significativi dal punto dui vista teologico resta, appunto, la Lettera che Raffaello scrisse a Leone X. Nella lettera c'è il recupero di una tradizione che pone al centro le vestigia della latinità. Una tradizione che si fa memoria e solca l'identità di una civiltà proprio in un secolo che guarda al futuro. Il Rinascimento per Raffaello è una profezia che non perde mai la sua identità. Cio si definisce proprio attraverso i modelli artistici. La lettera risale al 1519. Scritta da Raffaello e Castiglione in collaborazione con Angelo Colucci. In un passo della Lettera si può leggere: "...Se poi nel rimanente io averò tanta ventura quanta mi viene in ubbidire e servire a Vostra Santità, primo e supremo Principe in terra della cristianità, siccome potrò dire d'esser fortunatissimo fra tutti li suoi più devoti servitori, così anderò predicando di riconoscere l'occasione di essa mia avventura dalla santa mano di Vostra Beatitudine, alla quale bacio umilissimamente li santissimi piedi". Leone X resta il centro per una discussione nella quale la memoria e l'identità sono i pilastri per comprendere l'epoca nuova, ovvero il Rinascimento. Raffaello e Leone X collaborarono con l'intelligenza del legame tra Arte e visione mistica. Cosa è un disegno? Non si educa alla fantasia, tanto meno alla immaginazione. Non credo che possa esistere una educazione ad essere o diventare artisti e poeti. L'arte è sempre un mistero. Si può educare a tener bene una matita come si educa a scrivere bene in una lingua corretta. L'arte o ti piglia o no. Essere artisti è essere altro rispetto a ciò che noi chiamiamo normalità. Raffaello viveva questa temperie. La normalità però non esiste. Esiste l'autenticità. Essere autentici è sempre una verità a rischio per chi sta dall'altra parte della barricata. Si disegna e si scrive mai per gli altri. Si disegna e si scrive per comprendersi. È una confessione del pensiero e delle mani alla propria anima. Può diventare un genere. Ma resta sempre un inquieto gesto di essere involontariamente, appunto, altro.

L'artista è figlio dell'altro ed erede di una idea. La sua libertà vera è il raggiungimento della elevatezza della solitudine a spirito e forma. Essere erede di una idea non significa essere principio di una volontà. Bensì di una creatività. La creatività è una magia che vive fino a quando l'incontro tra magia mistero e alchimia sono intercessione con lo sguardo di dio. Non si diventa artisti. Si è! L'uomo Raffaello nell'artista Raffaello però non conosce ancora il tragico che verrà dopo. Con Caravaggio, per dirla tutto. Infatti Caravaggio è la grande arte che dallo scetticismo entra nello gnostico per dare un senso cristiano al cattolicesimo vero e proprio. In Raffaello i simboli sono elementi non prioritari anche se presenti. In Caravaggio, invece, si entra proprio nella simbologia degli archetipi. La metafora dello scudo della medusa in Caravaggio è il tentacolo del male che viene sconfitto dall'amore vincendo la morte. Con Caravaggio in arte il cattolicesimo teologico diventa cristianesimo mistico. In Raffaello

segue a pag. successiva

La scuola di Atene, 1509, Affresco, base cm 770 circa, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura

segue da pag. precedente

il cattolicissimo è sguardo, specchio, armonia. In Caravaggio i simboli trionfano oltre i riti superando completamente il simbolismo del Cavaliere e la morte di Dürer. Non siamo più alle madonne e al Cristo di Raffaello e addirittura Giotto non esiste più. Entrano in campo la Ragione e l'Arte. Ovvero la scena viene completamente occupata da un Paolo, San Paolo, che rivoluziona l'arte stessa. Pietro liberato da Raffaello e Paolo che predica nelle piazze non interessano più Caravaggio perché in esso il cristianesimo è il conflitto perenne della centralità di Cristo trascinato dalle grinfie della medusa nel cattolicesimo. Ma Caravaggio è completamente eretico.

Raffaello è evangelico fino in fondo. Caravaggio ha lo sguardo inquietante.

Cosa che non era Leonardo e tanto meno Raffaello e più che mai Michelangelo. L'arte può dire ciò che la parola nasconde o nega perché sa usare i simboli. I maggiori rappresentanti di questa contraddizione forte sono Caravaggio appunto e Albrecht Dürer. Appunto la "costellazione" di essere cristiani senza teologia. Caravaggio aveva assorbito profondamente il tragico greco. Ciò che Nietzsche chiamerà il tragico della tragedia. Condanna la leggenda della medusa perché la vita è coraggio e bisogna allontanarsi dai tentacoli tentazioni per rispondere alla propria follia, ovvero alla propria coscienza come volontà di potenza. La filosofia di Nietzsche nasce proprio da qui come la musica di Wagner. Raffaello è profondamente metafisico dentro un Rinascimento che prepara il Barocco. Per molti aspetti anticipa il Barocco e il neoclassicismo. Sia in arte che nei pochi sonetti. La lingua e la pittura di Raffaello vivono nel passaggio dalle madonne alle donne. Non c'è più la rappresentazione fissa della Madonna-Donna. È l'interprete di un modello rivoluzionario anche in termini ontologici. Ciò lo si avverte anche nei sonetti. La classicità domina ampiamente. Si tratta però di un classicismo che vede alcuni tratti e tratteggi in movimento. Non è soltanto la classicità della tradizione occidentale che si impone, bensì la innovazione che si legge nei movimenti appunto dei tratti delle mani, della bocca, delle braccia, degli occhi. Lo sguardo resta fondamentale all'interno di un tempo che è quello del Rinascimento. Sembra dire: lasciamo questo tempo ed entriamo in un tempo nuovo. In fondo la rivoluzione che compie Raffaello è una rilettura - innovativa sul piano estetico. Il tempo, lo spazio e la luce sono le coordinate che danno senso ai volti, alle mani e ai tratti fisici delle donne e dei personaggi in un incastro tra carnalità e spiritualità, tra forma e immagine. Il Raffaello classico e della tradizione. Raffaello in una visione in cui la bellezza diventa centrale permette di penetrare gli stili di una dimensione artistica nella quale si incontra, certamente, il Rinascimento, in un attraversamento tra le diverse civiltà ed epoche. I volti assumono una attrazione attrattiva in termini di specchio bellezza. Non di riflesso. Ma di bellezza diretta. Anche il suo autoritratto ha la bellezza della malinconia contemplante. Il tragico assurgere degli sguardi verso un orizzonte è meta tragico per diventare tragico consapevole. Nulla resta fermo, ma non è detto che tutto è in un costante movimento. Le ombre sono un chiaro senza nubi. Sono ombre in un attraversamento di chiari di luce. Anche le ombre sono un movimento. Anche le luci restano un movimento. La tradizione che segna di un atteggiamento onirico le forme è una metafisica non più dello specchio o delle ombre, ma della luce. In Raffaello la metafisica della luce prende il sopravvento su tutto. È questa estetica metafisica che condurrà Raffaello nel tempio dell'infinito. Universale e divino. In questo senso dell'universale vive il senso profetico tra arte e scienza. Nel divino si incasta la sua dimensione della provvidenza ben definita nella Lettera a Leone X.

Madonna del cardellino, 1506, Tavola, cm 107x77, Firenze, Galleria degli Uffizi

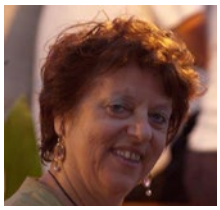
Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi. Dipinto di Raffaello Sanzio

Pierfranco Bruni

Direttore archeologo – Mibact. nato in Calabria. Vive tra Taranto e Roma. Ha scritto diversi romanzi e testi di poesia. Il suo primo libro risale al 1975. Si occupa di letteratura del Mediteranneo e di antropologie comparate. Ha insegnato in numerose università italiane ed estere. Il suo ultimo libro del 2020 è "Il ladro di profumi" (Tabula Fati).

Raffaello alle Scuderie del Quirinale, fino al 30 agosto

La grande mostra dedicata ai 500 anni dalla morte dell'Artista rinascimentale per eccellenza, ha riaperto il 2 giugno, Festa della Repubblica. Avrebbe dovuto chiudere i battenti il 2 giugno prossimo e quella invece, 'grazie al Covid 19', è divenuta la data di apertura, una specie di esorcismo *post litteram* e *au rebours*.



Maria Cristina Nascosi

Si parla di "Raffaello 1520 – 1483", l'attesissima e pressoché compendiativa esposizione dedicata ad uno dei più grandi Maestri del Rinascimento che in occasione del cinquecentenario della sua morte, ha riaperto alle Scuderie del Quirinale proprio il 2 giugno, Festa della Repubblica – altro buon auspicio, vogliam sperare – per durare fino al 30 agosto 2020. Ovviamente son state prese misure speciali per la sicurezza dei visivi fruitori e del personale e gli orari di visite ampliati: dalle 9 alle 22, tutti i giorni. Ad onor del vero era stata offerta in *streaming*, *extrema ratio*: le attività *online*, infatti, eran state svolte - in questo periodo *maudit* con l'intervento dei curatori, con video-passeggiate all'interno delle sale, arricchite da dettagli e curiosità sulle opere, ed incursioni nel *backstage*, e poi con il racconto dell'allestimento della rassegna che vanta capolavori provenienti dalle collezioni dei più importanti musei al mondo, per un totale di 204 opere, 120 dello stesso Raffaello tra dipinti e disegni. Ma, *all well ends well* – per dirla con Shakespeare, tutto è bene ciò che finisce bene: così questo rinascimento tutto italiano sarà sancito fino alla chiusura anche grazie alla disponibilità dei musei e dei collezionisti che hanno prestato le opere e che, generosamente, pare non abbian alcuna fretta per quanto riguarda la restituzione.

Uno dei dubbi che circolavano con maggiore insistenza, infatti, riguardava proprio la possibilità di estendere il prestito per un tempo così prolungato. La mostra, realizzata dalle Scuderie del Quirinale insieme alle Gallerie degli Uffizi, e curata da Marzia Faietti e da Matteo Lafranconi, Direttore delle stesse Scuderie, rappresenta la più grande rassegna mai tentata in precedenza. Prevedendo un cospicuo afflusso di visitatori, si è pensato ad applicare misure di sicurezza straordinarie, che potranno rappresentare anche un *exemplum* da esportare in situazioni simili. Le linee guida son state, infatti, delineate secondo uno specifico progetto tecnico-sanitario, elaborato da un esperto del Dipartimento di Sanità Pubblica e Malattie Infettive dell'Università Sapienza, in armonia con le linee guida del Comitato Tecnico Scientifico.

L'Alba Madonna di Raffaello (1483-1520) - ceduti dal legno al canvas. Data: circa 1509

«Ricominciamo. Riapriamo le porte delle Scuderie del Quirinale pronti ad accogliere i visitatori nelle più scrupolose condizioni di sicurezza, offrendo allo stesso tempo l'opportunità di fruire di tanta bellezza e ritrovare in essa la forza per ripartire. Siamo grati alle Gallerie degli Uffizi, al suo direttore Eike Schmidt e a tutti i prestatori che hanno concesso con generosità l'opportunità di prolungare le date di un'esposizione così importante per il nostro Paese», ha dichiarato Mario De Simoni, Presidente e amministratore delegato di Ales – Scuderie del Quirinale. La mostra "Raffaello 1520 – 1483" ha un valore inestimabile dal punto di vista artistico e offre la possibilità di ammirare una concentrazione di opere del Maestro nello stesso contesto come mai era stato possibile fino ad oggi e costituisce un'occasione ineguagliabile per osservare da vicino le *inventiones* dell'Urbinate. Il suo breve, davvero illuminato percorso ha cambiato per sempre la storia delle arti e del gusto: Raffaello rivive nelle sale dell'esposizione che lo celebra come genio universale. Ogni sforzo per garantire al maggior numero di persone possibile di godere di tale meraviglia è doveroso: le Gallerie sono dunque ben liete di prolungare il loro prestito di una cinquantina di capolavori a questa mostra unica ed epocale per tutto il tempo che sarà necessario», ha sottolineato il direttore degli Uffizi, Eike Schmidt.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Un sacco bello (1980)

Antonio Falcone

Roma, 1980, in prossimità di Ferragosto. Tre individui, quanto mai diversi fra loro, si preparano ad affrontare la festività. Enzo (Carlo Verdone), bullo di periferia, dopo le sue abluzioni è in procinto di mettersi in ghingheri, sulle note di un ritmico motivo rock: pantaloni attillati con gran dispiego di cotone nella patta a dimostrazione di una prorompente virilità pronto uso, camicia *en pendant* aperta sul petto, ovviamente villoso, dove fa bella mostra di sé un vistoso "catenone", collana scelta, fra le tante impilate nell'armadio, con la stessa attenzione che un dirigente d'azienda riserverebbe alla cravatta. Infine un'ulteriore aggiustata al ciuffo, una rapida sistemata alla valigia ed è pronto alla partenza verso Cracovia a bordo di una rombante spider, in compagnia dell'amico Sergio (Renato Scarpa), il quale rivela però un carattere molto più mite, lontano da fanfaronate e arie da scafato *viveur*, tanto da non essere propriamente entusiasta del paventato tour volto a conquistare donne dell'Est con donazioni a base di calze di seta e penne a sfera. Per di più, appena usciti dalla Capitale, il compagno di viaggio andrà incontro ad una violenta colica con tanto di ricovero in ospedale, per cui all'esaltato coatto non resterà altro che consultare un'agendina quasi vuota per rinvenire qualcun altro che lo affianchi nell'epica impresa… Ruggero (Verdone), sorta di *hippie* facente parte della comune *I figli dell'amore eterno*, insieme alla compagna Fiorenza (Isabella De Bernardi) cerca proseliti ed offerte ai semafori: qui avverrà l'incontro, in apparenza casuale, col padre (Mario Brega), che, incapace di comprendere i motivi dell'allontanamento del figlio, cercherà di ricondurlo nell'alveo del "buon nido borghese", una volta trascinatolo a casa per sottoporlo ai sermoni di padre Alfio, ai pistolotti di un anziano ed autoritario professore e ai saggi consigli da assennato padre di famiglia del cugino Anselmo. Ma Ruggero è ormai del tutto preso dalla sua visione di un nuovo mondo, lontano dalla violenza e dalla materialità, dominato dall'amore universale, per quanto il genitore, che si professa comunista (con entrambe le mani strette in un pugno chiuso), non può far a meno di pensare al racconto dell' incontro con un sedicente maestro e alla sua esibizione della "lunga spada di fuoco" dietro un cespuglio… Leo (Verdone), cocco di mamma timido ed insicuro, fare impacciato e sguardo spesso volto in alto, perso probabilmente in qualche del tutto personale astrazione, è in procinto di prendere la corriera per Ladispoli, così da raggiungere la genitrice. Incontra però Marisol (Veronica Miriel), bella e disinvolta ragazza spagnola, alle prese con l'ostello al completo e finirà con l'ospitarla, dopo varie titubanze, a casa sua, solo per una notte però, considerato come già fatichi a trovare scuse valide per giustificare il ritardo alla madre. L'imbranato ragazzone si darà dunque da fare per garantire alla fanciulla un buon soggiorno, andranno insieme allo zoo, le preparerà una romantica cenetta, stappando addirittura una preziosa bottiglia di vino *tinto* conservata da mamma per le grandi occasioni, ma proprio quando il ghiaccio sarà sciolto ed il nostro sembra aver gettato alle ortiche ogni insicurezza… Correva l'anno 1980 e, sotto l'illuminante spinta produttiva di Sergio Leone, usciva nei cinema italiani *Un sacco bello*, esordio sul grande schermo di Carlo Verdone, regista, sceneggiatore (insieme a Leo Benvenuti e Piero De Bernardi) ed attore protagonista, dispiegando a tale ultimo riguardo un'abilità camaleontica alla Fregoli, idonea a fargli interpretare con immedesimazione antropologica e notevole resa empatica non solo i tre

personaggi principali, ma anche altri secondari (Don Alfio, il professore integerrimo e il cugino Anselmo). Per la regia inizialmente furono proposti i nomi di Lina Wertmüller e Steno, ma fu lo stesso Leone ad insistere perché Verdone si dirigesse da solo, anche considerando la profonda conoscenza dei vari tipi umani che si andavano a rappresentare. Questi ultimi erano tutti "figli", insieme alle situazioni ad esse collegate, di un'attenta osservazione della realtà, rodati nel cabaret (*Tali e quali*) e poi in televisione (*Non stop*, 1979, Enzo Trapani, seconda stagione); qui però il bullo di quartiere, il cocco di mamma, il fricchettone, egualmente agli altri personaggi citati, si smarcano con forza dalle condizione di semplici macchiette e diventano delle vere e proprie maschere, entrate poi negli anni nell'immaginario collettivo, andando a delineare degli efficaci ritratti relativi alla gioventù del tempo, dalle sfumature anche malinconiche. Nei loro tic e vezzi vari si cela una soffusa e pacata riflessione, dall'ironia amara, sulle sorprese che la vita ci riserva, sulle occasioni mancate, su quanto ci viene dato ed improvvisamente tolto, sull'amore e sull'impossibilità di viverlo nella sua "normalità", con un occhio particolarmente attento ai mutamenti del costume e della morale. Attraversato dal felice motivo sonoro di Ennio Morricone, che ricorre come nei *western* leoniani al fischio di Alessandro Alessandroni sottolineando con tono elegiaco lo scorrere delle vicende, *Un sacco bello* rivela poi anche la bravura del Verdone regista nel riuscire a rendere la Capitale, quasi deserta in prossimità del Ferragosto, ulteriore protagonista nel contornare i vari accadimenti con la sua aura sospesa fra eterna bellezza e bonaria indolenza, così come a conferire pregnante caratterizzazione a personaggi in apparenza secondari quali il "buon borghese" di Brega o la "reazionaria" Fiorenza (la brava De Bernardi). Enzo, Ruggero, Leo, sono tutti "diversamente giovani" alla ricerca di una propria identità e di un proprio posto nel mondo, fondamentalmente soli in quanto incapaci di esprimere compiutamente la propria individualità se non nell'ambito di uno scopo variabile quale opportuno punto di riferimento all'interno di una società propensa ad una continua trasformazione anche in nome di una trasmutazione profonda dei valori ed ancora attraversata da violente reazioni sociali, vedi quel forte boato, un'esplosione, che irrompe nel finale del film. Un probabile richiamo, secondo molti, agli episodi degli anni di piombo (forse all'attentato terroristico avvenuto al Campidoglio nel '79), avvenimento inteso a riunire idealmente tutti e tre i personaggi, mettendoli di fronte all'illusorietà esistenziale, determinate opportunità che, per un motivo o per un altro, se ne vanno via in un soffio di vento, anche se ognuno di loro vi reagirà in maniera diversa: Enzo al telefono chiuderà semplicemente la finestra per non essere disturbato nella conversazione col probabile nuovo compagno di viaggio, Ruggero, di ritorno alla comune, borbotterà qualcosa su come non convenga più vivere in città e Leo è invece preso dalla solita routine, la madre, Ladispoli, l'olio sparso per strada… La potenziale frammentazione in sketch viene evitata dall'efficace montaggio parallelo (Eugenio Alabiso), che incrocia fra loro i vari accadimenti offrendo una compiuta narrazione corale, evidenziando in questo riuscito esordio una notevole sensibilità autoriale; Verdone dosa amabilmente garbata satira, malinconia ed assenza di volgarità, tutti elementi che troveranno ulteriore e matura concretezza nelle produzioni future. Con *Un sacco bello* l'artista romano si aggiudicò il *Premio David di Donatello 1980* e il *Nastro d'Argento 1980*, entrambi come miglior attore esordiente.

Antonio Falcone

Molto rumore per… i dubbi sulla paternità delle opere di Shakespeare

Maria Rosaria Perilli

La storia di William Shakespeare è una storia semplice. Nacque a Stratford-upon-Avon, modesta città di mercato, il 23 aprile 1564 e crebbe in una casa che è sopravvissuta fino a oggi all'azione del tempo e del turismo. A quindici anni, dopo aver imparato "poco latino e ancor meno greco" (pare che studiare non gli piacesse granché), trovandosi nella necessità di guadagnarsi da vivere cominciò il suo apprendistato da guantaio nel negozio del padre, senza per questo rinunciare ad altre attività. Una di queste gli segnò la vita. Cominciò difatti a corteggiare Anne Hathaway, maggiore di lui di 6 anni, e la sedusse senza pensare alle conseguenze. Infauste, visto che Anne rimase incinta e lui fu costretto a sposarla. Nel 1585, la famiglia di un William non ancora maggiorenne era al completo: aveva già una moglie e tre figli. A questo punto, e fino al 1592, la storia si interrompe, si crea un intervallo che la critica ha chiamato "anni scomparsi". Non si sa cosa fece Shakespeare in quegli anni: c'è chi dice che li trascorse bevendo birra, chi dice che cacciò cervi, fino a chi afferma che fu a Firenze come istitutore dei rampolli Medici. Sta di fatto che noi lo ritroviamo a Londra, prima attore e poi noto drammaturgo, il più popolare dell'epoca. Acquistò in seguito alcune azioni della sua compagnia teatrale e ne investì i guadagni a Stratford, dove morì nel 1616, nello stesso giorno e mese della sua nascita. Sette anni dopo, i suoi drammi vennero pubblicati in un elegante *in-folio* a Londra e gli studiosi affermano senza ombra di dubbio che "questo Shakespeare" sia l'autore materiale delle opere che gli sono state attribuite. Ciò nonostante, a causa della scarsezza delle notizie sulla sua vita e sulla sua istruzione, sono stati avanzati parecchi dubbi sull'identità del drammaturgo inglese. Del quale, parliamoci chiaro, non conosciamo neanche il vero volto, visto che, pur se numerosi sono i dipinti e le sculture che lo rappresentano, trattasi comunque di lavori posteriori alla sua scomparsa, realizzati da artisti che mai lo videro. Ma per più di duecento anni il problema della paternità delle opere del "Bardo dell'Avon" o "Cigno dell'Avon", come è soprannominato, non si era mai posto, ossia fino all'uscita del libro *The Phylosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded (La filosofia delle opere di Shakespeare rivelata)*, firmato da tale Delia Bacon, una signora americana – pare graziosa, ma strana – la quale si era convinta, per motivi rimasti oscuri, che il suo illustre omonimo Francis Bacon fosse il vero autore delle opere di Shakespeare e per dimostrare come quest'ultimo avesse "rubato" i relativi scritti, nel 1852 partì per l'Inghilterra. Lì, una volta giunta, cominciò a fare domande a destra e a manca. Il testo, tra l'altro corposo e, a quanto pare, illeggibile, uscì cinque anni dopo. Anche se stroncato dalla critica come una sciocchezza di proporzioni colossali (la sua autrice morì, per usare le parole dello scrittore statunitense Bill Bryson che di lei parlò nel libro *Il mondo è un teatro*, "tranquilla ma infelice in manicomio, convinta di essere lo spirito Santo") la teoria che il vero autore di quelle opere tanto conosciute e amate non fosse il "Bardo" cominciò a circolare e a imporsi: la signora Bacon aveva dato vita a una scintilla destinata, col tempo, a diventare un fuoco scoppiettante di cui l'Italia ha rappresentato la fiamma più viva.

Nel 1927, in un articolo sul quotidiano *L'Impero*, il giornalista siciliano Santi Paladino ipotizzò che Shakespeare fosse solo uno pseudonimo dietro il quale si celava Michelangelo Florio, frate toscano convertitosi al protestantesimo e per questo incarcerato e condannato a morte a Roma. Riuscito a fuggire si rifugiò, dopo un lungo peregrinare, in Inghilterra, insieme al figlio Giovanni: qui si diede a comporre drammi e sonetti fino alla morte, avvenuta verso il 1605, anno in cui, guarda caso, cessò l'attività letteraria di Shakespeare. L'ipotesi floriana è stata ripresa nel 2000 da Lamberto Tassinari, scrittore e docente presso l'Università di Montreal, il quale focalizzò l'attenzione sul figlio di Michelangelo, Giovanni: poliglotta, coinquilino di Giordano Bruno presso l'ambasciata francese a Londra, traduttore di Montaigne, autore del primo dizionario italiano-inglese, quindi l'unico a possedere l'erudizione e la disposizione filologica evidenti nelle opere del Bardo. Ma la notizia che ha fatto il giro del mondo è ancora del 2000 e ancora parte da un siciliano: Martino Iuvara, allora 71enne insegnante in pensione, che pare abbia trascorso dieci anni della sua vita in ricerche volte a mettere in dubbio l'identità di uno dei più famosi e rappresentativi drammaturghi internazionali. Secondo Iuvara, Shakespeare era un suo corregionale, Michelangelo Florio Crollalanza, persona diversa dal Michelangelo prima menzionato di cui però ipotizza fosse parente. "A parte l'evidenza della traduzione della parola Shakespeare, da Shake (Crolla) e Speare (Lancia)" dice Iuvara in un'intervista rilasciata ad Antonio Casa, giornalista de *La Sicilia*, "io mi pongo delle domande a cui nessuno ha mai saputo rispondere. E cioè: come faceva il figlio di un guantaio a possedere l'immensa cultura che Shakespeare dimostrò nelle materie classiche? Come poteva, un poeta inglese, e per di più a quei tempi, descrivere fedelmente luoghi, paesaggi e persone italiani, così come li ritroviamo in ben 15 delle 37 opere del sommo Shakespeare?"

Sulla stessa lunghezza d'onda si sono poste le approfondite e appassionate ricerche dello studioso messinese Nino Principato, attento cultore di 'storia patria', che, nel 2017, ha scritto sull'argomento un intero libro, dal titolo *William Shakespeare e la città di Messina. Un mistero lungo quattrocento anni*, Edas edizioni, Messina 2017.

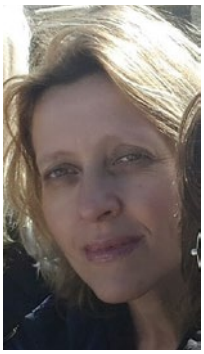
Figlio del medico Giovanni Florio e di Guglielma Crollalanza, il messinese Michelangelo sarebbe stato costretto, a causa della sua adesione alla fede calvinista, a riparare in Inghilterra, dove proprio a Stratford risiedeva un ramo della famiglia materna e, sempre dalla madre, avrebbe tratto ispirazione per lo pseudonimo col quale firmò le opere. Il professore portò argomenti validi a sostegno della sua tesi, compreso il menzionare la commedia *Tantu trafficu pe' nnenti*, pubblicata a Messina nel 1579, ben prima di *Molto rumore per nulla*, e sicuro di avvalorare la vicenda arrivò a chiedere alla regina Elisabetta II e Tony Blair il permesso di visitare alcuni archivi che avrebbero potuto aiutarlo a fare maggiore chiarezza. Ma questa richiesta venne, ovviamente, ignorata. Certo, a proposito di rumore, il professore ne ha fatto, e parecchio, tanto che anche Camilleri, di cui il 17 luglio ricorrerà il primo anniversario della morte, venne chiamato a dare il suo parere. Intelligente e lucido come sempre. E credibile, finalmente.

"(…) uno scrittore nato in Sicilia non può fare a meno di parlare e scrivere della sua terra. Quanti sono i drammi di Florio-Shakespeare che si svolgono, che so, a Canicattì? E come mai tra tanti sicari non c'è manco l'ombra di un mafioso? Come mai, tra tante efferatezze, non c'è un incaprettamento? C'è bisogno di una tavola rotonda. Lo confesso: sapere che Shakespeare è un mio conterraneo mi piacerebbe assai".

Maria Rosaria Perilli

Maria Rosaria Perilli è autrice di "Viaggio a Firenze di William Shakespeare". Firenze, Nardini, 2017

Costa Gavras, meditazioni in lockdown…


Giulia Zoppi

Il regista Costa-Gavras (Atene, 1933) è, come tutti noi, in attesa di riprendere le fila della sua vita, dopo settimane di lockdown. Il confinamento lo ha bloccato nel presente, anche se, come dichiara nella bella conversazione andata in onda sull'emittente radiofonica inglese *Sound of Cinema* dice di essere curioso di riscoprire il passato, con un sentimento di inquietudine verso il futuro, mai così sfuggente come in queste settimane. Alla speaker confessa: *Mi sto sbarazzando di tutto ciò che ha vissuto il suo momento di bisogno e di passione e che ora, ha perso fascino.*

Costa Gavras

Il suo ultimo film *Behaving like adults* (2019) racconta i giorni più vertiginosi e difficili della Grecia: la crisi del 2015 che vide l'Europa meridionale verso l'espulsione. Il film è una riflessione sul tempo: il tempo dell'Europa, il suo passato, il suo presente e il suo futuro. Ora, dopo lo scoppio della pandemia e gli annosi dubbi della Commissione europea, sorgono di nuovo le stesse domande.

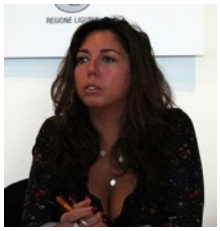
Alla domanda se ci sono analogie tra la crisi di allora e questa causata da covdi19, Gavras risponde cosi:

Al momento, le due sono crisi diverse, ma non appena l'emergenza sanitaria sarà finita, ci troveremo di fronte a un gigantesco problema di debito. Ed è qui che diventeranno due crisi gemelle. Allora ci troveremo di fronte a una crisi economica e umana. Ed è allora che la coesione e la solidarietà europee saranno assolutamente necessarie. Ad oggi, ogni paese membro dell'Unione europea ha mostrato un totale disinteresse per il popolo greco in difficoltà. E dà l'impressione che da questa crisi le conseguenze saranno molto dolorose per i poveri e per tutti noi, che abbiamo impiegato anni per risollevarci dalle misure che l'Europa e la troika ci hanno imposto. I ministri europei si riuniscono per parlare… ma di cosa? Parlano di proteggere i più poveri? No! Parlano solo di soldi e anche qui non sono d'accordo. I ricchi vogliono proteggere i loro vecchi privilegi. Mi colpisce che i Paesi Bassi si erigano a moralizzatori verso i paesi del Sud e che li insultino chiamandoli cicale, quando sono gli olandesi che lavorano meno in tutta Europa e non lo dico solo io! Sarebbe un buon momento per l'Europa per far uscire la Grecia dal carcere del debito. Inoltre, le potenze europee dovrebbero smettere di collaborare e sostenere politici greci incompetenti e disonesti che utilizzano gli aiuti che ricevono per esercitare un peso per le loro imprese. Dopo quello che hanno fatto nel 2015, alcuni di loro al comando, ci hanno chiesto scusa. Pierre Moscovici [è stato commissario europeo per gli affari economici] e Jean-Claude Juncker [era presidente della Commissione europea] ha parlato di una mancanza di democrazia e Jeroen Dijsselbloem [era presidente dell'Eurogruppo] ha riconosciuto che la Grecia ha subito pressioni troppo forti e ingiuste. Ma le scuse sono state spazzate via dal vento. Sembrava la soddisfazione sadica del criminale, al cospetto dell'umiliazione della vittima. Ci vogliono fatti e quelli non sono mai arrivati! Se questa del covid è una guerra? L'orrore della seconda guerra mondiale non è secondo a nessuno. Nemmeno nei sogni che arrivarono dopo, nella speranza di un mondo migliore quella guerra fu seconda a nessuna! Fanatismo e dogmatismo hanno vinto rapidamente, però. Attualmente stiamo vivendo, nonostante gli straordinari progressi tecnici e intellettuali, un ritorno vertiginoso di tutto l'estremismo. E più specificamente il neoliberismo ha dilagato ovunque.Spero che questa tragedia e l'esperienza del mondo immerso in un nuovo pericolo mortale, portino a una nuova riflessione sul futuro e sulla sopravvivenza della società umana. L'estrema destra ha trionfato più volte in molte parti del mondo e abbiamo visto e continuiamo a vedere i risultati aberranti di tutto questo, ogni giorno. Vediamo e viviamo anche la rapacità, l'avidità del neoliberismo nazionale e globale. Questa pandemia dimostra più di ogni ideologia o discorso, la necessità e l'ineluttabile importanza dei beni pubblici: ospedali, ricerca, istruzione … Cioè, il valore di tutto ciò che non dovrebbe essere soggetto alla tirannia dello sfruttamento e del profitto. La cultura ci libera dalle nostre paure e ci rende migliori. Ecco perché la cultura deve essere considerata alla stregua di tutti gli altri bisogni della società, se non di più. Credo che, alla fine, l'Europa imporrà la sua logica e la sua esperienza. L'Europa è stata un centro fondamentale per la trasformazione dell'umanità fin dai tempi antichi. La democrazia è stata inventata qui; la cultura, le arti e la giustizia sono stati promossi qui. Questo non ha impedito guerre salariali, massacri, razzismo… Tutto questo ha portato gli europei a una certa saggezza che, nonostante le contraddizioni, è riuscita a unirci, anche se in modo imperfetto. Ma soprattutto, l'Europa significa la difesa di un progetto: democrazia contro gli autarchi e contro le democrazie popolari. Questo è il ruolo guida dell'Europa: dare l'esempio in un mondo che sta cadendo a pezzi. E si deve cominciare dalla cultura e dall'arte. Tutti i governi miopi o conservatori quando vogliono risparmiare iniziano tagliando il bilancio culturale. Credo che le bellezze dello spirito, della cultura, ancor più in tempi di crisi, contribuiscano a riflettere, a riunire le persone. La cultura ci libera dalle nostre paure e ci rende migliori. Sogno con entusiasmo un futuro in cui siamo in grado di trascendere le nostre differenze e di affrontare risolutamente i problemi della Madre Terra e quelli degli esseri umani più svantaggiati.

Giulia Zoppi

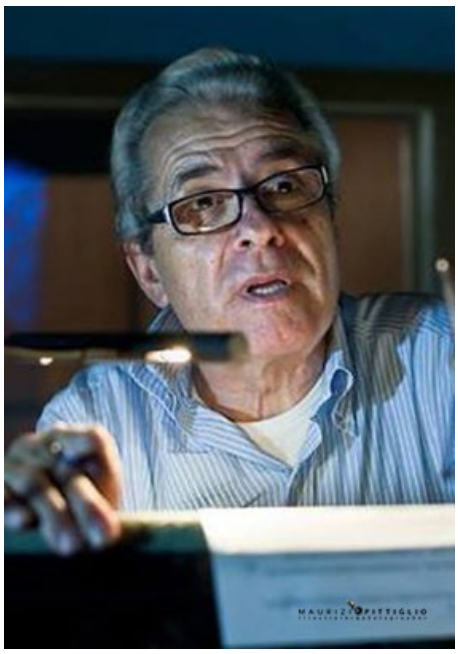
(traduzione a cura della stessa autrice)

Il Clint Eastwood italiano

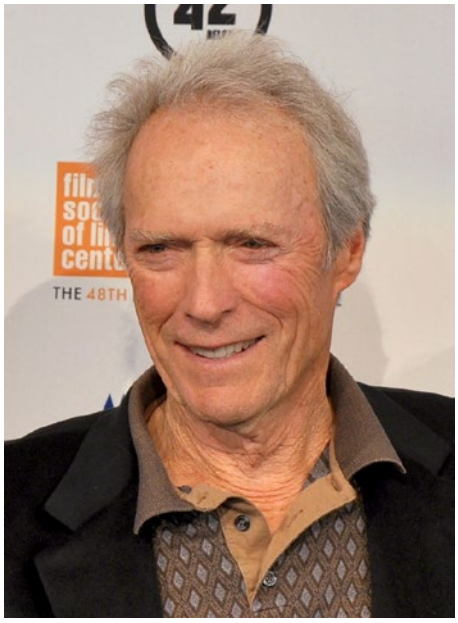

Tiziana Voarino

Alto, longilineo, dai tratti marcati e il tono di voce deciso. Lo potremmo benissimo immaginare con il cappello e la pistola come Clint nei suoi film western. E' Michele Kalamera il suo doppiatore quasi di sempre, la sua voce praticamente ufficiale. Eastwood lo ha scelto personalmente e Kalamera ne è particolarmente orgoglioso. Sono moltissimi i film in cui lo ha doppiato: *Cielo di piombo*, *Ispettore Callaghan* e *Coraggio... fatti ammazzare*" sempre per l'Isp. Harry Callaghan, *Il texano dagli occhi di ghiaccio*, *Bronco Billy*, *Honkytonk Man*, *Cacciatore bianco cuore nero*, *Filo da torcere* e *Fai come ti pare*, *Il cavaliere pallido*, *Firefox – Volpe di fuoco*, *Corda tesa*, *Gli spietati*, *Un mondo perfetto*, *La recluta*, *I ponti di Madison County*, *Casper*, *Potere assoluto*, *Fino a prova contraria*, *Space* cowboys, *Debito di sangue*, *Gran Torino*, *Di nuovo in gioco*, *Il corriere - The Mule*. Naturalmente sono moltissimi i premi che ha ritirato interpretando Eastwood. Kalamera è un signor attore. Ora ha 81 anni, praticamente dieci in meno della star di Holllywood e ci confessa in un'intervista che quattordici anni fa, colui che lo scelse come voce nel 1986 per doppiarlo nel *Il texano con gli occhi di ghiaccio* fu operato alle corde vocali ed ora parla con una voce afona, ma continua a migliorare le sue prestazioni vocali basandosi sulla presa diretta con il microfono facendo alzare il volume rispetto agli altri del cast. Seguendo l'esigenza dell'attore americano, fatta ben presente, Kalamera iniziò così a doppiarlo con la voce più flebile e roca. Per Michele Kalamera Eastwood è diventato un grande attore in vecchiaia con performance assolutamente rilenti nei Gli *Spietati* e poi in *Gran Torino*. Lo elogia anche come regista, soprattutto nei film in cui deve dirigere moltissimi attori. Ci tiene a sottolineare la difficoltà di cimentarsi con storie vere, che vanno rese nei lungometraggi accattivanti in quasi ogni loro parte, non solo nelle epifanie ed infatti per lui *The Mule* non è sicuramente il miglior film di Eastwood. Lo predilige appunto negli *Spietati e in Gran Torino.*

Michele Kalamera esordì al doppiaggio nel 1965, diretto da una grande direttrice Fede Arnaud Pocek, anche sceneggiatrice, interpretando Mark Demon, il padre di Matt Demon e di lì la sua carriera come doppiatore decollò e non si fermo più. Kalamera è attore di teatro, ha lavorato per la radio, la televisione e il cinema. Con Gigi Proietti fondò anche il Teatro Stabile de L'Aquila. A Kalamera piace molto raccontare delle origini del suo cognome: origini greche per cui il nome deriva dalla storpiatura Kalimera, ossia buongiorno in greco. E ci scherza su "se ci pensate io sono Mike Bongiorno perché Michele è Mike e Kalamera è Buongiorno dallo storpiato Kalimera". E' uno dei big del doppiaggio, eppure nutre una grande attenzione verso i giovani doppiatori, nei contesti in cui può interagisce con loro, non risparmia consigli, come per altro cerca e trova occasioni per spronare i più autorevoli direttori di doppiaggio a far lavorare i nuovi giovani talenti che si cimentano con l' arte di fare doppiaggio e con il mestiere del doppiatore. Chi lo conosce sa che sono molte le battute colte e le ironie che il nobil Kalamera profonde in una conversazione, sicuramente con toni attoriali, ma con cuore e grande savoir faire di attore carismatico e di indubbio appeal. Proprio come il suo alter ego Hollywoodiano Eastwood.



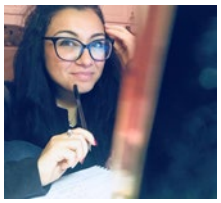
Tiziana Voarino



Michele Kalamera premiato a Voci nell'Ombra

Alla scoperta del viaggio dantesco #8

Conosciamo la Divina Commedia: canto III, Inferno verso il settecentenario di Dante


Martina Michelangeli

L'*Inferno* è la prima delle tre Cantiche che compongono l'Opera Magna di Dante Alighieri. Dante ha iniziato il suo viaggio, e quello dell'anima di tutti gli uomini, trovandosi nella selva oscura nella notte del 7 aprile, giovedì santo, e l'alba dell'8 aprile, il venerdì santo, dell'anno 1300. Nel terzo canto dell'*Inferno* siamo nella sera dell'8 aprile. È il vero inizio della discesa nel Regno del Male: come ogni entrata che si rispetti Dante trova una porta, la cui insegna introduce al regno del dolore in cui la speranza non può esistere (vv. 1-9):

'Per me si va ne la città dolente,/ per me si va ne l'etterno dolore,/ per me si va tra la perduta gente./ Giustizia mosse il mio alto fattore;/ fecemi la divina podestate,/ la somma sapïenza e 'l primo amore./ Dinanzi a me non fuor cose create/ se non etterne, e io etterna duro./ Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate'.

Dante, si sente smarrito e non comprende subito il significato di quelle parole (di colore scuro) e chiede spiegazioni alla sua guida Virgilio: il buon maestro esorta Dante a non avere paura né sospetto, perché vedrà le anime addolorarsi per il proprio castigo. Come un padre, il poeta latino prende Dante per mano, per entrare in quel luogo di massimo dolore. Nel momento dell'entrata Dante descrive uno scenario intenso e terrificante (vv. 22-24):

Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l'aere sanza stelle,/ per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Le anime del mondo intero che vissero nel peccato si trovavano in quel luogo di dannazione, turbando il cuore di Dante, vivo fra i morti. Dante non può che affidarsi a Virgilio nel chiedere chi fossero quelle anime così vinte nel dolore (vv. 34-36):

Ed elli a me: "Questo misero modo/ tegnon l'anime triste di coloro/ che visser sanza 'nfamia e sanza lodo.

Sono gli ignavi, che non avendo mai preso una decisione nella loro vita hanno trascorso la loro esistenza senza infamia e senza lode: questi dannati si trovano proprio all'inizio dell'Inferno (l'Antinferno) perché allontanati dai cieli, per non essere meno belli e rifiutati dai diavoli perché la loro vita non potrebbe accrescere nessuna lode alla loro malvagità. Per questo, in senso puramente etico e morale, la loro condanna è la peggiore, poiché non sono ricordati nel mondo (vv. 49-51):

Fama di loro il mondo esser non lassa;/ misericordia e giustizia li sdegna:/ non ragioniam di lor, ma guarda e passa".

In quel nuovo mondo Dante però è attratto da ciò che lo circonda: vede, infatti, un'insegna che girando correva tanto veloce da sembrare non degna di prendere una posizione, descrivendo così un'allegoria degli ignavi. Le anime sono così tante che Dante si stupisce di quanto la morte ne avesse prese con sé, e riconosce però qualcuno tra la folla dietro l'insegna (vv. 57-60):

Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,/ vidi e conobbi l'ombra di colui/ che fece per viltade il gran rifiuto.

Sono stati versati fiumi d'inchiostro dalla critica per interpretate questi versi e per comprendere chi fosse questo misterioso personaggio: potrebbe essere il pontefice Celestino V (il quale abdicò il trono di Pietro il 13 dicembre 1294), oppure Ponzio Pilato, con il suo decisivo gesto di "lavarsene le mani" per la condanna di Cristo. Dante è più che altro colpito dalla pena di queste anime: mentre rincorrono l'insegna, sono punti continuamente da vespe, mosconi e il loro sangue cola sulle guance mescolandosi alle loro lacrime. Il pellegrino è ansioso di scoprire altri personaggi in quel luogo ma Virgilio lo riprende dicendogli di avere pazienza, perché tutto gli sarà chiarito quando arriveranno sull'altra riva dell'Acheronte (vv. 76-78):

Ed elli a me: "Le cose ti fier conte/ quando noi fermerem li nostri passi/ su la trista riviera d'Acheronte".

All'improvviso appare il traghettatore delle anime: Caronte, personaggio della mitologia antica che Dante rende demone negli inferi cristiani. Caronte è descritto come un vecchio che grida alle anime di non avere speranza di poter vedere il cielo, poiché malvagie e a suon di remi le porta sulla sua navicella, per trasportarle all'altra riva. Il demone però si accorge che Dante è vivo e gli dice di allontanarsi, perché non è quella la barca che lui dovrebbe prendere. Virgilio interviene azzittendo Caronte, poiché invece è proprio quello il percorso che Dante deve attraversare, com'è stato stabilito dal Cielo (vv. 94-96):

E 'l duca lui: "Caron, non ti crucciare:/ vuolsi così colà dove si puote/ ciò che si vuole, e più non dimandare".

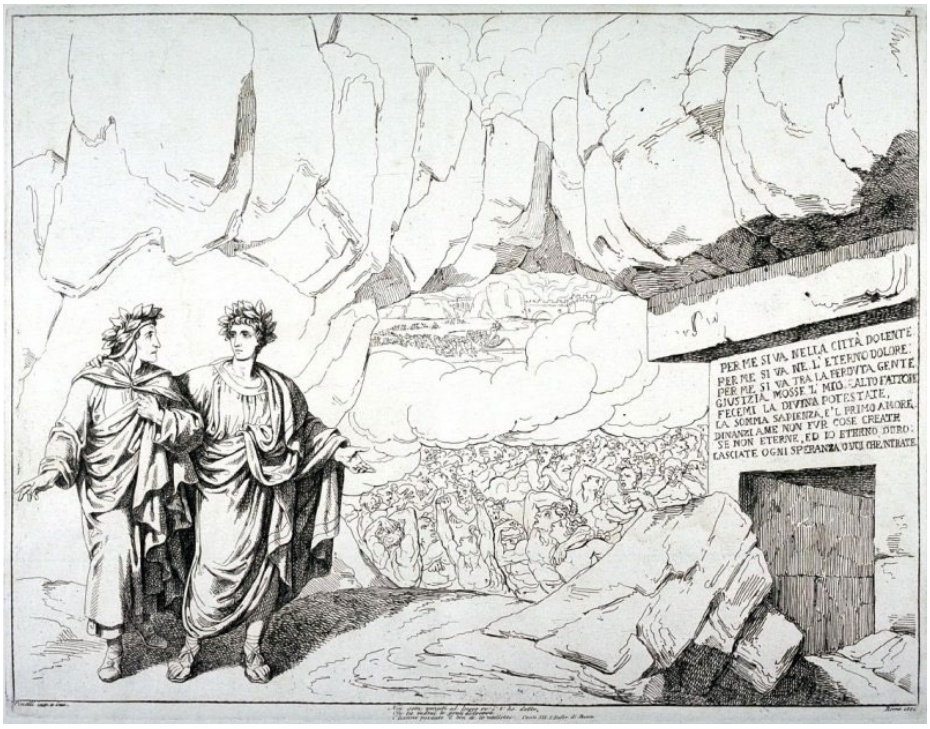
Caronte, pieno di rabbia per quella risposta, si sfoga con le anime spaventate dal demone (vv. 109-111):

Caron dimonio, con occhi di bragia/ loro accennando, tutte le raccoglie;/ batte col remo qualunque s'adagia.

Dante descrive le anime dannate con una delle similitudini più incisive dell'intera cantica, per cui le anime, ammassate nella barca di Caronte, sono come le foglie degli alberi spogli in autunno, e così i dannati cadono a terra per la pesantezza dei loro peccati. I due viaggiatori sono ormai aldilà dell'Acheronte e Virgilio rivela a Dante il perché della rabbia di Caronte: il demone non pensa che possa esserci un'anima buona in quel luogo di perdizione dove si trovano i malvagi da ogni parte del mondo. Non appena Virgilio riferisce ciò a Dante, la terra inizia a tremare così forte che scatena un vento dalle grotte infernali. Dopo questo terremoto Dante, alla fine del canto, è accecato da un lampo di colore rosso e sviene per il grande spavento (vv.133-136):

La terra lagrimosa diede vento/ che balenò una luce vermiglia/ la qual mi vinse ciascun sentimento;/ e caddi come l'uom cui sonno piglia.

Martina Michelangeli



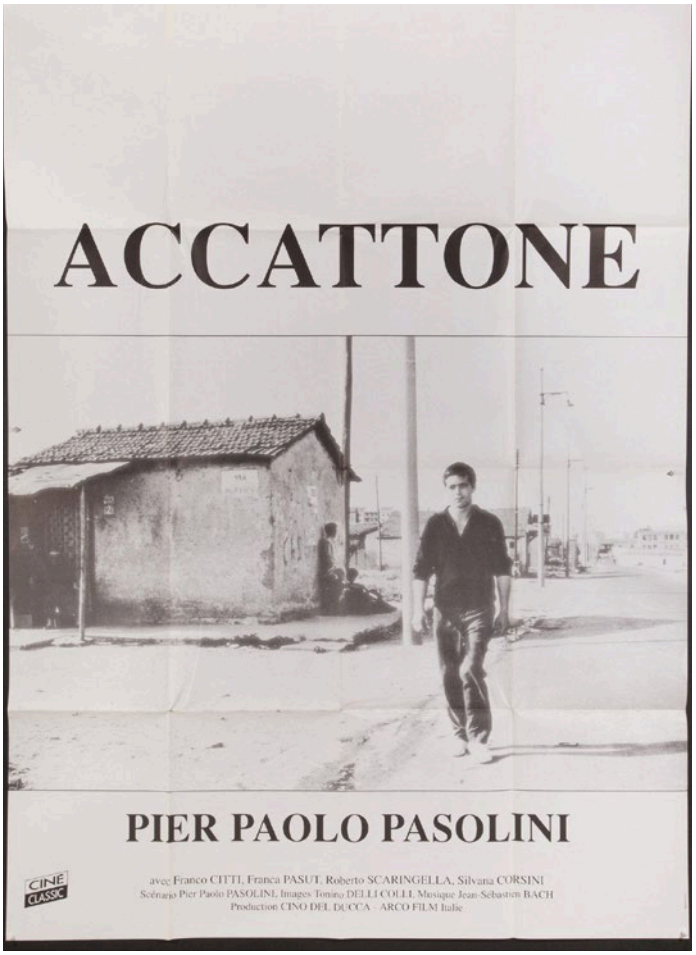
Bartolomeo Pinelli - alla porta dell'inferno

Accattone (1961) di P.P. Pasolini

La voce coraggiosa dell'intellighenzia

Demetrio Nunnari

Un chilo di patate, una sporta di cachi e un tuffo nel Tevere. E, per gioco, un incosciente perde la vita. Blocco digestivo. Accattone (Franco Citti), suo amico, ci riprova ed ha la meglio. Neppure il fiume se lo piglia. Miserabile e incapace, non conosce la fatica, né par nato per rubare. Sottrae Maddalena alle grinfie di un "pappa" che sta al fresco, e la rimette in strada. E quando il galantuomo gli manda i suoi gaglioffi si discolpa; è stata lei a denunciarlo. Per Maddalena son botte da orbi e un anno di prigione. La donna, infatti, accusa per paura un innocente. Solo e disperato, Accattone rammenta di avere una famiglia. La moglie però non vuol saperne, e il piccolo Iaio non lo riconosce. Vaga allora senza meta finché rimedia dai preti qualcosa da mangiare. Con gli amici scioperati faran festa su da Fulvio. Ma in otto si è troppi per un chilo di spaghetti, ed escogita così una farsa odiosa: l'ospite scaglia su di loro insulti d'ogni specie. Uno è un pappone; gli altri, pezzenti. E mentre tutti vanno via lesi nell'orgoglio, i due compari si fanno l'occhiolino. E qui l'imprevisto: Accattone incrocia Stella, conosciuta giorni prima. È procace, ha gli occhi belli, ma è semplice e ingenua. Al diavolo gli spaghetti. Stella va al monte dei pegni, e lui l'accompagna. La ragazza ha un modesto lavoro, e il vestito e le scarpe che indossa han subito le ingiurie del tempo. Bisogna rimediare, ma ci vogliono seimila lire. Accattone ritorna da Iaio, e mentre lo abbraccia – certo che la madre sia altrove – gli sfila dal collo la catenina d'oro. L'indomani, Stella è radiosa. Mai, in passato, è stata elegante; mai ha provato l'amore. Ma l'idillio è breve. Sotto un cielo stellato, in una balera sul lungofiume, l'uomo di cartone la "offre" a un avventore danaroso. Dapprima è solo un ballo; poi abbracci sempre più audaci. Qualche sera dopo, Stella è già sul marciapiedi. Ma quello non è il suo mestiere, e fugge piantando un cliente. Pentito, Accattone trova un lavoro: trasporta fascine di ferraglia. Schiantato dalla fatica, a casa fa una sfuriata e s'addormenta. In sogno si vede in abito scuro, mentre gli amici, chiamandolo per nome – Vittorio - gli spiegano l'accaduto: Accattone è morto. Il cimitero è una distesa senza fine baciata dal sole. E, all'ombra d'un cipresso, Vittorio scorge il giaciglio dell'*altro da sé*. Al mattino, assieme a due balordi tenta il colpaccio ripulendo un furgone di salumi. Ma anche stavolta il diavolo ci mette la coda. Braccato da un paio di "madame", ruba una moto, e con quella finisce sotto un autocarro. Così, sul selciato, si congeda dalla vita Accattone; con appena un alito di voce: "mo' sto bene". Poche volte l'esordio di un film è stato così controverso come per *Accattone* di Pasolini. Salutato con cauto entusiasmo alla 22ª Mostra del Cinema di Venezia, è interrotto alla *première* dal lancio in sala di finocchi, in spregio al privato del regista. La censura fa il resto, imponendo alla pellicola un pesante *maquillage* e vietandola ai minori: istiga alla prostituzione, è oscena e diffama le forze dell'ordine. Troppo cruda, la sequenza del pestaggio di Maddalena è ridotta all'essenziale. Edulcorate, invece, le allusioni alla sua verginità e al meretricio. Più prosaicamente, assieme alla classe operaia de *Il ferroviere* di Germi (**Diari di Cineclub** n. 69), i nostri anni '50 sono abitati da un sottoproletariato malsano in ascesa. Roma capitale, simbolo della rinascita postbellica, è anche quella delle Mantellate di *Nella città l'inferno* della Mari (**Diari di Cineclub** n. 84). E questo disturba. Inevitabile è che lo sviluppo economico della società dell'avere tagli fuori chiunque non sia in grado di essere. I vinti, senza cultura, attitudini o coscienza politica. Perciò, il crudo realismo pasoliniano ha un effetto dirompente. Fellini stesso rinuncia all'idea di produrre *Accattone* definendolo "sgrammaticato". Tanto gli par grezza – in un Pasolini alla prima regia – la tecnica di ripresa. Egli manda in frantumi la "magia" del mezzo cinematografico, e sbatte sul muso allo spettatore una orrorifica parata di luoghi e personaggi. I bassifondi del Pigneto, Centocelle e via Casilina traboccano di ladri, magnaccia, prostitute e sfaccendati. L'obiettivo si fissa su questi con una imperizia tale che, per paradosso, si annulla. E tutto quel che finisce nel suo *visus* non è più filtrato dalla pretesa finzione di realtà, ma diviene reale di fatto. Ai limiti del docu-film. Anche attraverso i volti il regista-scrittore riaffiora un'alchemica empatia tra i suoi personaggi e il pubblico. Asimmetrici e scavati, forse da un qualche malessere interiore, sono i visi che tutti incontriamo nel quotidiano. Pasolini non è attratto dalla bellezza posticcia. Ama il popolo nella sua grossolana spontaneità. Ogni sovrastruttura è finzione. Concessa la sua donna ad uno sconosciuto, Accattone corre rabbioso a infilare il capo nella rena del lungotevere. La sua faccia è una maschera orrenda, di quelle che vanno in teatro. Resta da capire se sia l'uomo innamorato ad inscenare la parte del ruffiano – perché questa ci si attende da lui – oppure il contrario. La *pietas* di Pasolini per i reietti del sistema è, però, già nel racconto musicale parallelo alla trama: la *Passione di San Matteo* di Bach e *Fenesta ca lucive*. Sacro e profano. Si dice ateo, Pasolini, ma è più un anticlericale convinto. Non ha fede in una Chiesa che è fredda ai bisogni delle masse, cui impone peraltro il suo dominio. Viceversa, un credo semplice e schietto gli viene dai tempi e dal mondo rurale della sua adolescenza. Fra i titoli di testa del film, una dotta citazione richiama la vicenda di Bonconte da Montefeltro [*Divina Commedia*; "Purgatorio", Canto V]. Di fazione ghibellina, cade nella Battaglia di Campaldino. Dante gli attribuisce, nella *Commedia*, un pentimento *in extremis*, sicché un angelo s'appresta a coglierne le spoglie. Ma, per stizza, il demonio ingrossa le acque dell'Arno e il corpo di Bonconte ne viene inghiottito. Anche nel primo *script* del film, Accattone – incalzato dalle guardie – fa perdere ogni traccia di sé gettandosi nel Tevere. A Pasolini, però, serve il suo riscatto sulle labbra. Così, lo sciagurato chiude gli occhi sull'asfalto. E l'anima s'invola.



Demetrio Nunnari

Associazionismo nazionale di cultura cinematografica

Il cinema in sala sopravviverà? Riapre intanto il Cinema ad Almese

Col coronavirus la FICC si riattiva anche in Piemonte in provincia di Torino

Alberto Efisio Calosso

Dall'8 marzo scorso per colpa di un maledetto virus, definito "corona" e per tale richiamo poco comprensivo col popolo, tutti i cinema hanno chiuso e in pochi giorni tutta l'Italia è stata costretta a fermarsi. E' stato un lungo periodo di fatica e di sofferenze, ma adesso il paese pian piano riparte e quindi anche il nostro circolo del cinema, l' *Associazione 35mm* affiliato alla FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, riprende il cammino là dove si era interrotto. Ritorniamo nel nostro bel cinema *Il Magnetto* di Almese in provincia di Torino e andiamo a ritrovare il nostro pubblico affezionato di soci. Tutto è stato fatto da parte nostra con enorme sacrificio ma nella massima sicurezza. Come prescrive l'ultimo decreto del governo, abbiamo previsto l'uso obbligatorio della mascherina, la sanificazione di tutti i locali e la richiesta ai nostri soci di lasciare all'ingresso le proprie generalità e, infine, sottoscrivere un'autocertificazione sulla propria salute rispetto al virus. Chi è arrivato sprovvisto di mascherina l'ha trovata a disposizione gratuitamente all'ingresso del cinema. Siamo ripartiti con tanto entusiasmo ed energie il 19 giugno, abbiamo riaperto con una cinquantina di spettatori per una stagione così travagliata, registrando un calo medio delle presenze di circa il 50%. E non possiamo al momento neppure lamentarci. Andremo ora avanti con altri 10 film fino all'ultimo giorno di Luglio, cioè il venerdì 31. Al momento la nostra organizzazione ha risposto alle necessità della sicurezza nel rispetto della salute del nostro pubblico, che ha dimostrato grande disciplina e invidiabile pazienza. Nelle complesse condizioni date, il nostro rinnovato impegno volto a completare la programmazione cinematografica interrotta, ha previsto una sola proiezione nei giorni di Venerdì e Sabato, mentre ha mantenuto nei giorni del Martedì una programmazione che è stata sempre ben accolto dal pubblico, di giovani e anziani, intitolata *Il Grande Cinema del Passato*. Tutto quanto abbiamo dovuto studiare affinché non vi fossero sovraffollamenti causati dall'incrociarsi di spettatori in uscita con quelli in entrata per lo spettacolo successivo. A garanzia del necessario distanziamento tra le persone, continuiamo ad invitare gli spettatori a venire al cinema con un buon anticipo rispetto all'orario di inizio del film, in modo da evitare il formarsi di lunghe e fastidiose code. La Sindaca e l'Amministrazione comunale di Almese si sono rese parte attiva nel collaborare e rendere possibile che l'Associazione 35mm potesse riprendere l'attività culturale cinematografica, dando ad essa il sapore di una festa e quasi di una nuova rinascita. E così, pur nelle distanze obbligatorie da rispettare tra uno spettatore e l'altro, davanti a film come *La vita in un attimo* di Dan Fogelman o *Le invisibili* di Louis – Julien Petit (che per altro chiuderà proprio il 31 luglio la nostra rassegna), poter rivivere la gioia di ritrovarsi ancora tutti insieme ad emozionarsi, piangere, ridere e sognare davanti al grande schermo per storie che si faranno amare, sarà per tutti noi come risvegliarsi dopo un terrificante incubo.

L'interno del cinema di Almese in uno scatto di Alberto E. Calosso

Alberto Efisio Calosso

www.ilclub35mm.com
info@ilclub35mm.com

"Le invisibili" (Les Invisibles) è un film del 2018 diretto da Louis-Julien Petit

"La vita in un attimo" (2018) di Dan Fogelman

Sant'Efisio al TGTre Rai Regionale Sardo

Alleluja!

A molti critici suona paradossale il fatto che un autore dichiaratosi ateo affronti spesso i problemi della religione.[...] Che tipo di inquietudine fa sì che il vangelo sia tanto ricorrente nella sua opera? Quei critici sono persone distratte. Le religioni non esistono solo per i credenti, esistono anche per quelli che, non essendolo, come nel mio caso, vivono nel mondo che è stato fatto (anche) da loro. Che lo si voglia o no, io sono un prodotto del cristianesimo, dunque ho il diritto di scrivere di quello che ha fatto di me ciò che sono. Sono anche altre cose, è chiaro, ma la base formativa (sebbene non abbia ricevuto un'educazione religiosa) è quella. [...] la vera umanità è l'insieme dei morti e dei vivi, gli uni e gli altri confusi nello ieri e nell'oggi, inseparabili nel presente e per sempre. [...] Penso si commetta un grave errore quando ci si dimentica dei morti, credendo così di poter negare la morte. Come si tenta di negare la vecchiaia quando si escludono i vecchi dalla vita affettiva e sociale. In quel momento si inizia a dimenticarli. [...] Solo l'oblio è la morte definitiva. Quello che non si è dimenticato continua a vivere ed essere presente. [...] Ciò che sta finendo, di fatto, è una civiltà. Paul Valéry non immaginava fino a che punto avesse ragione quando scrisse: Noi civiltà ora sappiamo di essere mortali. Avremmo dovuto saperlo anche prima se fossimo stati capaci di imparare dal passato. Il tipo di uomo che ha cominciato a definirsi nell'epoca dell'Illuminismo è in via di estinzione. Cosa verrà dopo di lui non lo so. Penso tuttavia, che nei tempi che si avvicinano per me non ci sarebbe posto.
(José Saramago, Diario dell'anno del Nobel. L'ultimo quaderno di Lanzarote, Narratoti Feltrinelli, MI, 2019, pgg. 171/72, 178/79)

Antonio Loru

Sant'Efisio, 10 minuti su 15 totali di informazione, ma più esattamente bisognerebbe dire propaganda. 30 secondi poi dedicati al crollo del rifacimento di un ponte in Gallura crollato tre anni fa (il crollo della ricostruzione di un crollo: evviva!). Quarta notizia: Primo maggio Festa del Lavoro! Oibò? Infatti la trasmissione è del 1° maggio. Era è la cosiddetta Festa del cosiddetto Lavoro (Ma che accidenti c'è da festeggiare in quel giorno?). In chiusura, giustamente, si ritorna a Sant'Efisio che, non dimentichiamolo mai, ha liberato Cagliari dalla peste, nei tempi belli in cui si legavano i cani con grasse collane di salcicce, e crediamo fermamente la libererà di nuovo da questa attuale. Quindi a Cagliari possono chiudere gli ospedali? Possiamo mandare a casa i medici, gli infermieri, tutto il personale sanitario, affinchè possa finalmente riposare, solo temporaneamente, e non rischiare di raggiungere, nelle regioni dell'eterno riposo, i tanti colleghi che in questo periodo vi hanno trovato stabile e definitiva dimora? Solo a Cagliari o anche nel resto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della Sardegna? E quando sarà che Sant'Efisio ci libererà, potremmo ripartire con Ordinanza Regionale o dovremmo aspettare il Nord e tutto il resto del Paese e il relativo DPCM? Sarà il caso di promuovere una task force di Santi, per liberare in contemporanea lo stivale e le altre isole minori, Sicilia compresa? Sempre che gli altri Santi, (sia detto senza offesa) possiedano le comprovate qualità taumaturgiche del nostro amato Santo-guerriero? Che dite? Le parole Santo e Guerriero mal si accordano per i cristiani? E che c'entrano i cristiani? Qui si parla di cattolici! *Pietro: rinfodera la spada, non sai che chi di spada ferisce di spada perisce?* L'ha detto Ge ..., Ge ..., ge non me lo sarò dimenticato? Ah! Ecco: Gesù di Nazareth, detto anche il Cristo, da cui cristiani. La cultura cattolica abborre parole come rivendicare, pretendere, chiedere con forza, reclamare, accampare diritti, protestare, contestare, disapprovare, dissentire, opporsi poi, insorgere e lottare, per carità!! È divisivo! Forse San Luigi, oltre che per i motivi che ogni adolescente degli Anni Sessanta ben conosceva, frequentando i confessionali, piange anche per tutta questa divisività! Magari oggi, più terra terra, rischiamo di far piangere qualche politico di punta della destra italiana che si è caricato sulle spalle il peso della difesa dei nostri costumi, della nostra cultura, della nostra fede, minacciate da tutte le pesti asiatiche. Politici, poverini, che solo a guardarli, già di loro pare non abbiano validi motivi per stare allegri. Preghiamo dunque, invochiamo, oriamo, chiediamo sì, ma umilmente, domandiamo con fervore, imploriamo, supplichiamo, chi sapesse cosa vuol dire può perfino estollere! Cosa si può desiderare di più? Bisogna usare parole belle e buone: pregare, per esempio! C'è più bella parola al mondo? Tutto dev'essere condivisione! Tranne il benessere, la ricchezza. Qui, ognuno per sé, Dio per tutti, ché son cose che regola il Diritto fondato sul Sacro Principio Supremo della Proprietà Privata! E ci mancherebbe altro! O vogliamo il caos comunista? Con Efisio, Santo e guerriero, la cosa, la vetrina, la passerèlla, per il nostro TG Nazio Regionale, non è mica finita l'1 maggio. Nooo! Ha avuto un seguito, in pratica il Sant'Efisio Week. Grande mobilitazione di forze dell'ordine, onde evitare assalti al Simulacro (eppoi continuiamo a raccontare in giro la storiella del Vitello d'oro!) da parte dei fans che proprio non se ne possono privare di toccare il Santo per essere guariti, famigliari, affini e congiunti compresi, (amici no?) da ogni male. A cosa serve disinfestare e sanificare ospedali e luoghi pubblici, affidarsi ai medici, che non sanno proteggere neanche le loro di vite? Facciamoli benedire questi luoghi, sostituiamo l'inutile presidio dei medici con preti, diaconi, per i casi più difficili, prevosti, monsignori, vescovi. Sant'Efiso, *repetita iuvant*, ci ha liberato secoli fa, ci libererà ancora. Chi non ci crede, malmostòso miscredente è. Aleggia sul nostro presente l'impressione che la Chiesa cattolica abbia fatto propria la Legge di Andy Warhol*: in questo mondo non esisti se non passi in televisione*, se nei media non si parla di te, ancora meglio, se tu stesso non parli di te, in ogni occasione sempre e comunque, nei media. Se non appari. E in fatto di apparizioni, non c'è gara. Forse che il Pastore, teme le sue pecorelle si dimentichino di lui e corrano dietro altre suggestioni, scelgano altri verdi campi dove pascolare, magari sotto lo sguardo insieme amorevole e interessato di pastori concorrenti? Chissà! Tornando al nostro Santo, alla faccia dei rari miscredenti, ancora arroccati nella loro antistorica visione del mondo, Sant'Efisio un miracolo, il primo maggio di quest'anno bisesto, l'ha già fatto: ha fatto scomparire il Covid-19. Dalle notizie del TgTre Rai Regionale Sardo del 1 Maggio 2020, di sicuro. Il Primo Maggio dei lavoratori e il 25 Aprile dei partigiani, quelli no. La nostra classe politica e dirigente non ha avuto bisogno di Sant'Efisio: la Resistenza è troppo divisiva e i lavoratori, da anni in Italia, non hanno proprio motivo di festeggiare.

Antonio Loru

Associazionismo nazionale di cultura cinematografica

Un'esperienza di discussione cinematografica virtuale ai tempi del coronavirus

Manuela Lucchesu

Ho sempre pensato al cinema come ad una medicina. A volte amara, ma sempre curativa. Chissà se è vero. Comunque quando a Marzo l'Italia si è fermata, le scuole hanno chiuso, e la paura è diventata una compagna fastidiosa ma affezionata, ho deciso che i film, ancora una volta, mi avrebbero aiutata. Così nel frattempo che tentavo di capire, come insegnante, come impostare una didattica che non lasciasse spezzare il filo, a volte fragilissimo, che unisce la scuola ai nostri alunni, ho immaginato di condividere con altri il desiderio di vedere un film. Il 23 Marzo è nato un gruppo Facebook, che si chiama appunto "Vediamo un film assieme" che attualmente conta 181 iscritti e che ha la finalità di condividere il piacere del vedere e discutere di cinema. Le modalità sono molto semplici: ci si dà un appuntamento, di solito il martedì alle 20 e 30, si stabilisce la piattaforma dalla quale vedere il film, per la maggior parte Rai Play perché gratuita, ma anche su altri canali legali di *streaming* su Youtube. Dopo la visione del film si apre la chat del gruppo e si inizia a discutere e analizzare quanto appena visto dai partecipanti. Faccio parte della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema da tempo e oggi sono anche membro della direzione nazionale. Mi è sembrato abbastanza naturale trasferire in questa nuova esperienza quanto acquisito nel corso degli anni con l'attività nei circoli del cinema. Uno degli insegnamenti più preziosi, grazie all'associazionismo culturale cinematografico, è l'aver imparato attraverso una metodologia sperimentata quanto sia culturalmente rilevante avere la capacità di analizzare e discutere un film in modo collettivo. La sola visione non basta. Il cinema ha bisogno di essere condiviso, è un'arte plurale nella sua genesi, e lo è anche nella sua fruizione, perché questa non è altro che l'ultimo passaggio della sua creazione. Generalmente, in un circolo del cinema, la visione cinematografica avviene tramite rassegne tematiche, cosa che mi era sembrata subito molto complicata da riproporre in una programmazione *on line*. Forse perché in un gruppo così eterogeneo, che non si conosceva, a parte alcune eccezioni, poteva essere limitante avere già un percorso definito e tracciato. Si è deciso quindi di lasciare libera iniziativa alle idee e proposte dei partecipanti. Abbiamo discusso film meravigliosi: dai grandi registi alle produzioni indipendenti, dal cinema palestinese ai documentari proposti dalla Cineteca di Bologna, fino allo straordinario documentario

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

L'ultimo pugno di terra di Fiorenzo Serra messo a disposizione dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda di Cagliari. E' così che un gruppo di persone, dislocato in diverse località italiane, ha iniziato a incontrarsi virtualmente per provare a superare quanto il coronavirus ci impediva di fare. Vale la pena elencare tutti i film visti, a dimostrazione della loro ricchezza culturale e varietà di genere. Per diverso tempo questa sorta di particolarissimo "circolo" del cinema ha visto e discusso *Francofonia* di Aleksandr Sokurov (che abbiamo collegato con un approfondimento sulle problematiche legate alla scenografia nel cinema, grazie a una nostra iscritta particolarmente esperta nel settore) e ancora *L'ultimo metrò* di François Roland Truffaut, *Frank* di Lenny Abrahamson, *Babel* di Alejandro González Iñárritu, *Banditi a Orgosolo* di Vittorio de Seta, *La doleur* di Emmanuel Finkiel, *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, *Il labirinto del Fauno* di Guillermo del Toro, *Le chat,l'implacabile uomo di Saint Germaine* di Pierre Granier de Ferre, *La storia* di Luigi Comencini, *I soliti ignoti* di Mario Monicelli, *Omar* di Hany Abu Assad e, infine, *Assassinio sull'Orient Express* di Kennet Branagh. Vedere un film sapendo di doverlo discutere è diverso dal vederlo e basta. Diventa un dialogo muto con gli altri già durante la visione, perché pensi a come avranno interpretato una scena, o a come gli sarà sembrata una certa scelta registica o attoriale. Non si è soli, anche di fronte ad uno schermo. Abbiamo discusso con questa modalità due film a settimana per due mesi. Poi il peso della quotidianità, che ha ultimamente ricominciato a bussare lentamente alle nostre porte, ci ha portato a eliminare l'appuntamento fisso e a lasciare alla libera iniziativa dei singoli la proposta del come e del quando vedere qualcosa. In questi ultimi tempi il gruppo ha così ospitato recensioni, suggerimenti, e incontri collettivi in videochat con esperti del settore, su temi specifici come il restauro cinematografico. Ci sono ancora molte avventure che possiamo continuare a vivere assieme grazie al cinema, che è meraviglia del mondo e sua interpretazione. L'essere *on line* e non in presenza fisica ci priva di uno spazio naturale e umano condiviso non da poco. Ma questa nuova esperienza ci sta regalando l'annullamento delle distanze chilometriche, rendendo incredibilmente semplice l'incontro di diversità di vedute, valore per un arricchimento critico collettivo.

Fiorenzo Serra (1921 - 2005)

Manuela Lucchesu

Insegna storia e filosofia in un liceo scientifico di Oristano, è da sempre appassionata di cinema e da un anno fa parte del direttivo nazionale della Ficc

Giallo Napoletano di Sergio Corbucci (1979)

Cast: Marcello Mastroianni, Ornella Muti, Michel Piccoli, Peppino De Filippo, Renato Pozzetto, Capucine, Zeudi Araya, Natale Tulli, Peppe Barra, Franco Javarone

Giuseppe Previti

Raffaele Capece, professore di mandolino classico, ridottosi a fare il suonatore ambulante per vivere, è afflitto da due gravi problemi, la zoppia in quanto poliomielitico e la mancanza assoluta di soldi perché il padre se li gioca tutti appena ne è in possesso. Appunto per sfuggire ai creditori del padre finisce invischiato in una serie di misteriosi omicidi. Viene a conoscere un noto direttore d'orchestra, sua moglie, una suora superiora, una bella infermiera, dei ricattatori, alcuni molto violenti e un commissario milanese trasferito a Napoli, alquanto imbranato. Tutto gioca intorno a una grossa somma e a un delitto commesso durante la seconda guerra mondiale ma una volta tanto la fortuna si ricorda anche dei disgraziati. Di questi tempi a volte si ha la fortuna di incappare in qualcosa d'insolito anche nel mesto e scontato panorama televisivo, di certo ben poco interessante. Ci ha colpito questo *Giallo Napoletano*, programmato addirittura su Rai Storia. Il cast veramente stellare che va da Marcello Mastroianni a Michel Piccoli , da Capucine a Zeudi Araya, da Peppino De Filippo a Ornella Muti, mi ha convinto a vedere questa pellicola diretta da un regista tutt'altro che sprovveduto come Sergio Corbucci. Vi si racconta di una Napoli affatto solare, oscura, assai lontana dalla Napoli verace e solatia di tanti film. Tanti personaggi ben costruiti sulle spalle di attori capaci, vedi l'ironico commissario di Pozzetto, vedi la proverbiale bravura di Peppino De Filippo pur in un ruolo secondario, vedi una bellissima Ornella Muti, meno "bambola" di quel che sembri, vedi i due ospiti "francesi" Michel Piccoli e Capucine, vedi uno stuolo di caratteristi per lo più di origine teatrale, vedi infine un grande Mastroianni nel ruolo del suonatore di mandolino, divertente nella sua apparente dabbenaggine. E' un giallo "napoletano.-corbucciano" che grazie a questo grande cast sembra quasi voler far concorrenza a tanti gialli di produzione anglosassone ispirati ai romanzi di Agatha Christie, sempre interpretati da uno stuolo di grandi star nei vari ruoli principali. Quel che colpisce è quel tono di "grottesco" che il regista sa dare a tutta la storia, con questo Capece che capita in una vicenda dove violenza e delitti la fanno da padrone, in mezzo a tante figure strane a dir poco. Una corte dei miracoli tra femminielli, nani, matti veri o per finta, un sicario picchiatore alla Frankenstein. Una commedia gialla all'italiana dove però si ride con un po' di amarezza e di paura, ambienti misteriosi, leggende antiche che poi si rivelano qualcosa in più delle leggende. Qui la trama sorprende ancora perché tutta questa storia apparentemente scombiccherata sfocia in un finale drammatico che risale alle deportazioni naziste, insomma la chiave del "giallo-comico" al servizio di un finale intenso, con un intrigante *leitmotiv* musicale in linea con la suspense del film. Nè manca un gran pezzo da cinema d'avventura come l'inseguimento sui tetti, e se lo fa James Bond ci lecchiamo i baffi, ma anche il nostro cinema qualche chicca ce l'ha sempre offerta. Un film del 1979, piacevolmente riscoperto e da riscoprire, e lode a Mastroianni non più affascinante rubacuori ma addirittura nel ruolo di una invecchiata macchietta napoletana, ma sempre attore affascinante e al servizio del personaggio. Un film di sana e robusta costituzione che può spiegare la presenza di un cast così ricco.

Giuseppe Previti

Ritratto di diva #13

Hedy Lamarr: la diva-scienziata

I film occupano una certa posizione per un certo periodo. La tecnologia è per sempre.
(Hedy Lamarr)

Barbara Rossi

Hedwig Eva Marie Kiesler - meglio nota con lo pseudonimo divistico di Hedy Lamarr, che venne coniato per lei direttamente da Louis B. Mayer (con un richiamo abbastanza macabro alla diva del cinema muto di metà anni Venti Barbara La Marr, morta appena trentenne per gli esiti fatali della sua dipendenza dall'eroina) - nasce a Vienna il 9 novembre 1914, figlia di un direttore di banca e di un'apprezzata pianista, entrambi ebrei.

La futura stella del firmamento hollywoodiano degli anni Quaranta, definita nel 1931 dallo scrittore premio Pulitzer George Weller "La più bella ragazza del mondo" (anche se alcuni attribuiscono la paternità della dichiarazione a Max Reinhardt, suo primo mentore), cresce serenamente nella dimora di famiglia a Döbling, un vecchio quartiere viennese. È già molto attraente e possiede un'intelligenza fuori del comune: a dieci anni conosce quattro lingue, primeggia in matematica, sa suonare il pianoforte e non disdegna di esibirsi su di un palcoscenico: i genitori, tuttavia, che comprendono e rispettano il multiforme talento della figlia, inizialmente osteggiano il suo precoce interesse per la recitazione, perché non vada a discapito del resto degli studi. Hedwig è, però, determinata a intraprendere la carriera d'attrice, e nel 1931 abbandona definitivamente la scuola per coltivare il suo talento artistico. Dopo un periodo fatto di piccoli ma non trascurabili ruoli alla Sascha Film, tra le case cinematografiche più prestigiose dell'Austria, la grande occasione si palesa con l'arrivo a Vienna del celebre drammaturgo e produttore teatrale tedesco Max Reinhardt, che è in cerca di attori e attrici per la messa in scena della commedia *Il sesso debole* di Édouard Bourdet. Con uno stratagemma la giovane aspirante attrice riesce a farsi notare dal burbero ma sagace "Herr Professor", come era stato ribattezzato, il quale, folgorato da tanta bellezza, decide di offrire un'opportunità a Hedwig negli ambienti del teatro e del cinema berlinesi. Nel 1932 il regista cecoslovacco Gustav Machatý, esponente dell'avanguardia cinematografica europea, sceglie l'avvenente fanciulla diciassettenne come protagonista del suo film *Estasi*, nel ruolo di Eva. La pellicola prevede la prima scena di nudo integrale della storia del cinema, legata a una situazione narrativa piuttosto esplicita di forte tensione erotica: lo scandalo e la conseguente censura sono immediati, ma rappresentano il viatico per il successo di Hedwig, che da quel momento acquisisce una grande notorietà e numerosi ammiratori. Tra questi il più convinto e ostinato è il ricco imprenditore austriaco Friedrich Mandl (detto Fritz), proprietario di una fabbrica d'armamenti e terzo nella classifica degli uomini più ricchi del paese, di quattordici anni più grande di lei. Nel 1933 Hedwig sposa Mandl senza alcun rimpianto apparente per la luminosa carriera che le si stava schiudendo. Purtroppo il matrimonio si rivela da subito infelice: Fritz è troppo autoritario, geloso e possessivo per il carattere forte e determinato di Hedwig, che assiste alla requisizione delle copie ancora in circolazione di *Estasi* e si vede ridotta in solitudine (a causa delle prolungate assenze del marito) e al silenzio. Da qui matura la ribellione dell'attrice e la messa in atto di un deliberato piano di evasione dalla gabbia dorata in cui Mandl l'ha rinchiusa: gli anni trascorsi con lui, tuttavia, non si dimostrano del tutto vani, dal momento che Hedwig ha modo di partecipare alle frequenti serate mondane organizzate dal consorte, amico di Mussolini e fornitore di armi ai regimi fascista e nazista. Nel corso di questi banchetti non è raro incontrare, oltre agli uomini d'affari, anche ricercatori e scienziati in grado di soddisfare la sua curiosità verso i nuovi ritrovati tecnologici a uso bellico: notizie e informazioni di cui Hedwig farà tesoro in futuro, nella sua nuova vita da scienziata. Nel 1937 finalmente l'attrice riesce, con una fuga ricca di colpi di scena come in un copione cinematografico, ad approdare a Parigi, ottenendo il divorzio da Mandl. Pochi mesi più tardi incontra a Londra Louis B. Mayer, a capo della potentissima Metro-Goldwyn-Mayer, anche lui - come Reinhardt negli anni precedenti - alla ricerca di nuovi talenti: incantato da Hedwig, il produttore la trasforma in Hedy Lamarr, un nome che fa presagire un futuro da diva, e la conduce a Hollywood, la mecca del cinema. È l'inizio di una strepitosa scalata al successo per la volitiva ragazza viennese, che vede realizzate molte delle sue aspirazioni, come recitare con gli attori americani più in voga del momento, tra gli altri anche Clark Gable e Spencer Tracy. «Non è difficile diventare una grande ammaliatrice - affermerà Hedy in quel periodo - basta restare immobile e sembrare stupida». A dispetto delle apparenze o di quanto ha deciso di far credere, in realtà Hedy Lamarr si rivela presto una donna dalla straordinaria intelligenza, che si esplica in un campo ben preciso. Prima della seconda guerra mondiale aveva già dimostrato doti scientifiche, realizzando un nuovo tipo di semaforo, migliorato nell'alternanza delle luci, oltre a una pastiglia per rendere l'acqua frizzante. Nel corso del conflitto, invece, approda a un'invenzione in grado di rivoluzionare i moderni sistemi di trasmissione e codificazione dei dati: dopo aver scoperto che i tedeschi sono in grado di provocare interferenze nei segnali radio per deviare i siluri americani, sviluppa - anche grazie alla conoscenza in materia acquisita durante le cene trascorse al fianco dell'ex marito - una complessa apparecchiatura crittografica adatta a modificare la trasmissione delle frequenze, con l'obiettivo di rendere i missili irrintracciabili. Al suo fianco nella progettazione del cosiddetto "Secret Communication System" (il primo prototipo del sistema) c'è George Antheil, musicista americano conosciuto in maniera piuttosto casuale, come lei estremamente curioso e appassionato di tecnologia. Il "Secret Communication System" si basa sulla presenza di rulli perforati e su di un continuo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cambio di frequenza nelle comunicazioni (una variazione rapida a intervalli regolari di ottantotto frequenze radio), tale da rendere impossibile l'intercettazione del segnale fra chi trasmette e chi riceve. Il nuovo prototipo è a fondamento della tecnica di trasmissione "Frequency-hopping spread spectrum", che viene usata ancora oggi nella telefonia mobile, per la trasmissione di dati Bluetooth e nelle reti wireless: viene brevettato nel 1942, dopo essere stato presentato al National Inventors Council di Washington, il quale - però - non sembra dare peso all'invenzione, forse perché frutto dell'inventiva di due scienziati atipici. La marina militare, in aggiunta, ritiene che l'apparecchiatura necessaria a dotare del sistema un missile sia troppo pesante. Il "Secret Communication System" dovrà, quindi, attendere sino al 1962 per fare il suo esordio sulle navi americane nel corso della crisi missilistica di Cuba, ribattezzato come CDMA (Code Division Multiple Access). In quegli stessi anni Sessanta la carriera artistica della diva Hedy Lamarr inizia a vacillare: anche la vita privata non le ha regalato grandi felicità, con sei matrimoni finiti male, e nonostante i tre figli, di cui uno adottivo. La psiche di Hedy reagisce male alle esperienze poco felici: l'attrice soffre di depressione, riducendosi all'ombra di se stessa: viene addirittura arrestata due volte, nel 1966 e nel 1991, per piccoli furti in un supermercato. Nel 1966 Lamarr cita in giudizio la casa editrice che ha pubblicato *Ecstasy and Me*, un'autobiografia (sviluppata a posteriori a partire da una cinquantina di ore d'intervista) giudicata dalla diva «fittizia, falsa, volgare, scandalosa, calunniosa e oscena». Alla fine si raggiunge un accordo di compromesso e negli ultimi mesi del 1967 il libro sale sul podio della classifica del "New York Times". A metà degli anni Settanta, invece, l'attrice chiede al regista Mel Brooks un risarcimento di dieci milioni di dollari, perché nel suo film *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* (1974) compare un personaggio di nome Hedley Lamarr: otterrà soltanto mille dollari. La vecchiaia di Hedy non è delle migliori: tormentata dalla cataratta, senza più figli, amori o ammiratori intorno, la sua figura divistica cade nell'oblio. Fortunatamente, a partire dagli anni Novanta - dopo la venuta meno del segreto militare relativo al sistema brevettato - l'utilizzo sempre più massiccio di ritrovati tecnologici da esso derivati riporta in auge il nome di Hedy Lamarr, questa volta come straordinaria scienziata. Nel 1997 la diva riceve l' Electronic Frontier Foundation Pioneer Award, in virtù del quale commenta lapidaria: «Era ora».

Il 19 gennaio 2000 Hedy Lamarr viene meno, in seguito a un infarto. Dopo la sua scomparsa viene inserita con George Antheil nella National Inventors Hall of Fame degli Stati Uniti. Il suo agente Robert Lantz disse, un giorno, che «L'unico grande amore di Hedy Lamarr fu Hedy Lamarr». Noi, invece, preferiamo ricordarla con le parole di George Antheil: «Hedy è un gigante intellettuale».

Barbara Rossi

Festival

Lanterna Magica Film Fest 2020 - L'Aquila

Mercedes Calvisi

Ha preso il via a maggio l'iniziativa, denominata Lanterna magica Film fest 2020, curata e promossa dall'Istituto Cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica", con la proiezione di alcuni lungometraggi disponibili sulle piattaforme didattiche di diversi Istituti scolastici del comprensorio, incentrati sul delicato rapporto tra genitori e figli. Numerosi studenti hanno potuto assistere ad una serie di proposte cinematografiche che prendono spunto proprio da questo argomento, *Mamma e Papà: istruzioni per l'uso*. Le restrizioni in atto in questi ultimi mesi hanno costretto gli operatori culturali della "Lanterna Magica" a modificare necessariamente le varie iniziative in programma e dunque, Dirigenti scolastici ed insegnanti hanno accolto con favore la possibilità di far fruire on-line le proposte cinematografiche. Gli studenti hanno potuto visualizzare su canali dedicati i lungometraggi, indicando il film che a parer loro è risultato più significativo e segnalarlo ai loro insegnanti di riferimento. Queste prime iniziative sono riservate agli Istituti scolastici, mentre nell'imminente periodo estivo, l'Istituto Cinematografico dell'Aquila, proporrà una serie di appuntamenti aperti al pubblico proponendo diversi titoli cinematografici attraverso la suggestiva e coinvolgente modalità del *Drive in* che consentirà in tutta sicurezza e con un adeguato distanziamento sociale di poter godere dello spettacolo cinematografico. Una giuria di esperti valuterà, tra quelli proposti, il film da premiare. L'idea progettuale proseguirà nell'autunno all'interno degli Istituti scolastici fino al mese di dicembre 2020 con attività laboratoriali, cineforum ed incontri specifici per l'approfondimento della tematica trattata. Il percorso terminerà con la realizzazione di un prodotto audiovisivo realizzato dalle classi coinvolte.

Il progetto complessivo è inserito all'interno del Bando Cinema per la Scuola – Buone pratiche, Rassegne e Festival, proposto dal MIUR – Ministero dell'Istruzione, Ministero dell'Università e della Ricerca.

Mercedes Calvisi

Docente di lingua inglese, nel 2005 ha assunto l'incarico di consigliere delegato e legale rappresentante dell'Istituto Cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica", associazione culturale senza scopo di lucro operante nel campo della cultura cinematografica da quanrant'anni.

Istituto Cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica; www.istitutocinematografico.org

Inaugurata la mostra personale online di tre artisti di Diari di Cineclub

Opere apparse sul periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica.
La mostra presenta il lavoro di tre artisti, autori di vignette, caricature, illustrazioni a sfondo politico, satiriche, artistiche, selezionate e pubblicate su **Diari di Cineclub** a partire dall'inizio della loro collaborazione. La collezione è in continuo aggiornamento, visita l'esposizione:
Giampiero Bazzu (Sassari); Pierfrancesco Uva (Bitonto); Luigi Zara (Quartu Sant'Elena)
www.cineclubroma.it

Spazio espositivo web di Diari di Cineclub

Giampiero Bazzu | Pierfrancesco Uva | Luigi Zara

Media Partner Festival - Diari di Cineclub

Luglio 2020

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.anelloverde.com

www.vocinellombra.com

www.cinecircoloromano.it

www.riff.it

www.romafilmcorto.it

www.fotogrammadoro.com

www.premiozavattini.it

www.senzafrontiereonlus.it

lunigianacinemafestival.movie.blog

www.tiranafilmfest.com

www.cinenapolidiritti.it

www.sardiniarcheofestival.it

www.laspeziafilmfestival.it

www.istitutocinematografico.org

www.festivalcinemasicilia.org

www.premiocentottanta.it

Volumi proposti

Letteratura contemporanea, prosa, poesia, testi teatrali

L'ambasciatore delle foreste

Paolo Ciampi

Paolo Ciampi ci conduce alla scoperta della figura di George Perkins Marsh, primo ambasciatore degli Stati Uniti nell'Italia unita, padre dei grandi parchi americani ed ecologista ante litteram. Tra le foreste americane, le Alpi e l'Appennino italiano una storia di amore per gli alberi e le montagne. Un libro appassionante come un romanzo che parla di foreste da salvare, cambiamenti climatici, e che ci allerta sulla precarietà del pianeta

Poco importa che si tratti di catastrofi che riguardano tutti, ogni volta che sente parlare di ambiente, l'autore comincia a sbadigliare preso dalla noia. A molti succede così. Un giorno però si imbatte nella figura di George Perkins Marsh, il primo ambasciatore in Italia degli Stati Uniti, nominato da Abramo Lincoln. Solo dieci anni più tardi capisce di chi si tratta: è l'uomo che nel secolo del progresso e dell'industria, prima ancora che la stessa parola "ecologia" abbia fatto la sua comparsa, capisce cosa sta succedendo al mondo. L'ambasciatore delle foreste ripercorre la vicenda umana di George Perkins Marsh, diplomatico e ambasciatore delle foreste nel mondo, da quelle del New England alle foreste del nostro Appennino, passando per i deserti dell'Africa. Con stile asciutto e colloquiale, in un dialogo costante con il lettore, Paolo Ciampi riporta alla luce la storia di una persona ingiustamente dimenticata – dall'altro lato dell'Atlantico, invece, Marsh è considerato il padre di parchi come Yellowstone –, che ci regala un nuovo sguardo sugli alberi, sulle montagne, sulla stessa nostra civiltà. Non c'è più noia, con questo personaggio stravagante, che frequenta a malincuore la corte dei Savoia, si appassiona alle saghe di Islanda, coltiva l'idea di portare i cammelli nelle praterie degli Stati Uniti, e che, un secolo prima dei forum internazionali e delle conferenze sul clima e sull'ambiente, parla di foreste da salvare, di cambiamenti climatici e ci allerta sulla precarietà del pianeta e sulla nostra stessa possibilità di sopravvivenza.

Paolo Ciampi, giornalista e scrittore fiorentino, ha lavorato per diversi quotidiani e oggi è direttore dell'Agenzia di informazione della Regione Toscana. Si divide tra la passione per i viaggi e la curiosità per i nomi dimenticati nelle pieghe della storia. Ha all'attivo una trentina di libri usciti per editori come Mursia, Vallecchi, Giuntina, Ediciclo, Clichy. Gli ultimi, in ordine di pubblicazione, sono L'uomo che ci regalò i numeri (Mursia), sui viaggi e le scoperte del matematico Leonardo Fibonacci, Il sogno delle mappe (Ediciclo, Piccola Filosofia di Viaggio) e Cosa ne sai della Polonia (Fusta). Attivo nella promozione degli aspetti sociali della lettura, partecipa a numerose iniziative nelle scuole. Cura due blog, ilibrisonoviaggi.blogspot.it e passieparole.blog.

Arkadia Editore
arkadia | Narrativa
Senza rotta 3
Pagine 160
Euro 14,00

A cura di Maria Rosaria Perilli

Abbiamo ricevuto

Terre promosse

L'immagine delle regioni italiane nell'epoca delle Film Commission

Paola Abenavoli
Saggio introduttivo curato da Marcello Walter Bruno,
Contributi di Gianluca Arnone, Steve Della Casa, Paride Leporace
postfazione di Luca Bandirali

Come sono cambiati il nostro Paese, le regioni, negli ultimi 20 anni, realmente e attraverso la rappresentazione che ne hanno dato il cinema e la televisione? Come sono stati fotografati o resi protagonisti sul piccolo e grande schermo? Quanto ha influito la creazione delle film commission? Qual è stato l'apporto per i territori, in chiave di sviluppo, di creazione di indotto, anche a livello di cineturismo?
A queste domande tenta di rispondere *Terre promosse - L'immagine delle regioni italiane nell'epoca delle Film Commission, (216 pagg.18euro)* il saggio di Paola Abenavoli, pubblicato da Città del Sole edizioni. Un nuovo capitolo nella ormai ventennale ricerca della giornalista, nell'ambito del rapporto tra audiovisivo e territori, che, in questo caso, si amplia dal sud - ambito delle analisi precedenti - a tutta l'Italia, e soprattutto prende in esame sia l'aspetto artistico, ovvero l'immagine delle singole regioni proposta da film e serie tv, sia quello produttivo ed economico, in relazione anche allo sviluppo delle film commission.
Un testo che si avvale, inoltre, di importanti contributi: dal saggio introduttivo curato da Marcello Walter Bruno, docente Unical, agli interventi dei critici cinematografici Gianluca Arnone, Steve Della Casa, Paride Leporace, alla postfazione di Luca Bandirali, docente Unisalento.
Un libro diretto sia agli addetti ai lavori, che agli appassionati di cinema e tv, per scoprire i cambiamenti avvenuti nel mondo cinematografico e televisivo negli ultimi 20 anni e comprendere quali siano stati i riflessi sulle nostre regioni. Riflessi economici, turistici, culturali: aspetti da analizzare e conoscere, per ripartire proprio da qui, dalla cultura.

Paola Abenavoli, giornalista professionista, critico cinematografico e teatrale, ha scritto di cultura e spettacolo per numerose testate, tra cui Hystrio, Ciak, Film Tv, ilsole24ore.com, paneacquaculture.net, e per il sito da lei curato, culturalife.it. Da 20 anni conduce una ricerca sul tema del rapporto tra produzioni audiovisive e territori del sud, dalla quale sono scaturiti due libri, Un set a sud e Sud, si gira, ed il primo portale web italiano dedicato all'argomento, sudsigira.it. Oltre a far parte di Rete Critica (che riunisce le testate che si occupano di critica teatrale sul web), dell'Anct (Associazione nazionale critici di teatro) e del Sngci (Sindacato nazionale giornalisti cinematografici), è segretario del Gi.Spe, il primo gruppo italiano di specializzazione che riunisce i giornalisti dello spettacolo, nato all'interno del Sindacato giornalisti Calabria. È, inoltre, componente del Consiglio superiore dello Spettacolo, nell'ambito della Direzione generale spettacolo del Mibact.

Terre promosse
L'immagine delle regioni italiane nell'epoca delle Film Commission
Paola Abenavoli anno 2020, 208 pagine, ISBN 978-88-8238-176-9
Città del Sole Edizioni
collana: LO SPECCHIO SCURO /CINEMA CONTROLUCE
prezzo 18 euro

Diari Radio di Cineclub

Ascolta i programmi in podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio

I nostri ultimi programmi trasmessi: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Fellini 100 anni dopo 1° puntata - Il film pensato da Federico Fellini su Venezia. Conduce Roberto Chiesi - Data | 23.06.2020 – Durata | 05:09 - https://bit.ly/3fSKdyy

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (VII) - Brano: "Nenè" (da "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019) Data | 22.06.2020- Durata 05:09 - https://bit.ly/3esBD9k

Poesia del '900 (IV) - Pierfranco Bruni legge Sibilla Aleramo. "Silenzio, tepore...." (da 'Selva d'amore', Mondadori, 1947) Data | 22.06.2020 - Durata 01:27 - https://bit.ly/2V9KswV

Folclore d'autore sardo I - Musica identitaria sassarese - Carraioru di Ruseddu Data | 21.06.2020 - Durata |03:17 - https://bit.ly/2Yrhx9V

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 9° Canto l'Inferno. Data | 21.06.2020 - Durata 09:45 - https://bit.ly/2Zoh1yD

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (VII). Un brano tratto da "Petrolio" (Romanzo pubblicato postumo nel 1992) Data | 20.06.2020 - Durata |08:54 -https://bit.ly/3duQCy6

Doroga dlinnaja, Lunga è la strada - Trasmissione mensile dedicata alla cultura russa. A cura di Giulia De Florio (Università di Modena e Reggio Emilia) e Maria Candida Ghidini (Università di Parma) 1° Puntata: Boris Pasternak Data |19.06.2020 - Durata 15:06 - https://bit.ly/37Uw1lR

Daniela Murru legge Gramsci (X) - Lettera che Antonio Gramsci scrisse a sua moglie Giulia Schucht Roma, 30 giugno 1924 Data |18.06.2020- Durata 03:11 - https://bit.ly/2NphJjr

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (VIII) - Brano: "A piedi nudi" (da "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019) – Data | 16.06.2020 Durata |09:33 | https://bit.ly/2C41mq6

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 8° Canto l'Inferno – Data | 15.06.2020 Durata |09:33 | https://bit.ly/2N3ZKPE

Poesia del '900 (III) - Pierfranco Bruni legge da "Se non la vita. Poesie" (1938 - 1991) di Bianca Garufi- Data | 14.06.2020 Durata |01:35 | https://bit.ly/2N3IRoc

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (VII) - Brano: "Giorni di mare" (da "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019)- Data | 13.06.2020 Durata |04:31 | https://bit.ly/3hAetj5

La storia del cinema e i cineclub - lezione I | Prof. Paolo Minuto, l'appuntamento periodico di cultura cinematografica – Data | 13.06.2020 Durata |26:12 | https://bit.ly/3fu5QEZ

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (II). Buon compleanno Franca Valeri (il segno di Venere) – Data | 12.06.2020 Durata |10:18 | https://bit.ly/3d4uHO3

Daniela Murru legge Gramsci (IX) - Lettera che Antonio Gramsci scrisse a sua moglie Giulia Schucht: Roma, 22 giugno 1924 – Data | 12.06.2020 Durata |07:07 | https://bit.ly/30PO375

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (VI) - Brano: "L'assoluzione" (dalla raccolta "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019)- Data | 11.06.2020 Durata |05:16 | https://bit.ly/2UPKEBp

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (VI). Un brano tratto da "Il sogno di una cosa" (scritto nel 1949 -50, pubblicato nel 1962) – Data | 11.06.2020 Durata |08:14 | https://bit.ly/3hujGZL

I suoni. I pensieri nelle parole (4°) - Carmen De Stasio introduce Carlo Michelstaedter. Nel mito di un'eterna immortalità – Data | 10.06.2020 Durata |06:20 | https://bit.ly/2N2etKO

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (V) - Brano: "E' L'ora di andare" (dalla raccolta "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019)- Data | 09.06.2020 Durata |03:30 | https://bit.ly/30LxxFd

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 7° Canto l'Inferno – Data | 08.06.2020 Durata |09:51 | https://bit.ly/2YKCFXI

Tommy Manfredi (2) – Sevenbossa. Composizione ed esecuzione di Tommy Manfredi (2010) – Data | 07.06.2020 Durata |04:46 | https://bit.ly/3hyQgKc

10 Alfred Channel - 3° puntata: 10 film incentrati su oggetti maledetti condotta da Giorgio Campani – Data | 07.06.2020 Durata |28:52 | https://bit.ly/3htedT4

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (IV) - Brano: "Se adesso parlo di te" (dalla raccolta "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019) – Data | 06.06.2020 Durata |05:22 | https://bit.ly/3e9zn6w

Poesia del '900 (II) - Pierfranco Bruni legge "La terra e la morte" (1943) di Cesare Pavese – Data | 06.06.2020 Durata |02:35 | https://bit.ly/2UNqrMq

Tommy Manfredi (1) - "Bolero DUB" (Maurice Ravel 1928) – Data 05.06.2020 -Durata |04:31 | https://bit.ly/3hz8rPZ

Daniela Murru legge Gramsci (VIII) - lettera di Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht: Vienna, 16 aprile 1924 – Data | 05.06.2020 Durata |09:52 - https://bit.ly/3esTqwW

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (III) - Brano: "Di notte" (dalla raccolta "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019) - Data | 04.06.2020 Durata |05:29 - https://bit.ly/3er0Y3x

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (V). Un brano tratto da "Atti impuri" (Amado mio preceduto da Atti impuri, 1982) – Data 03.06.2020 Durata |07:14 - https://bit.ly/2YpoNQn

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (II) Brano: "Lasciami entrare" (dalla raccolta "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019) – Data | 02.06.2020 Durata |05:19 - https://bit.ly/3er17nB

Alla scoperta della Divina Commedia, Martina Michelangeli legge Dante | 6° Canto l'Inferno - Data | 01.06.2020 Durata |09:34 - https://bit.ly/2Vb8nfv

Nuove Trasparenze, esecuzione musicale della Band (I) Brano: "Personaggi e autore" (dalla raccolta "Solo i Simili Sanno Scegliersi" anno 2019) – Data | 31.05.2020 Durata |06:40 - https://bit.ly/2YoAHwU

Poesia del '900 (I) - Pierfranco Bruni legge "La madre" - 1930 di Giuseppe Ungaretti (Sentinella del tempo 1933) Data |30.05.2020 - Durata |02:21 - https://bit.ly/2V9Rjq6

Daniela Murru legge Gramsci (VII) - lettera di Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht: Vienna, 13 aprile 1924 – Data | 29.05.2020 Durata |04:56 - https://bit.ly/3es6jHK

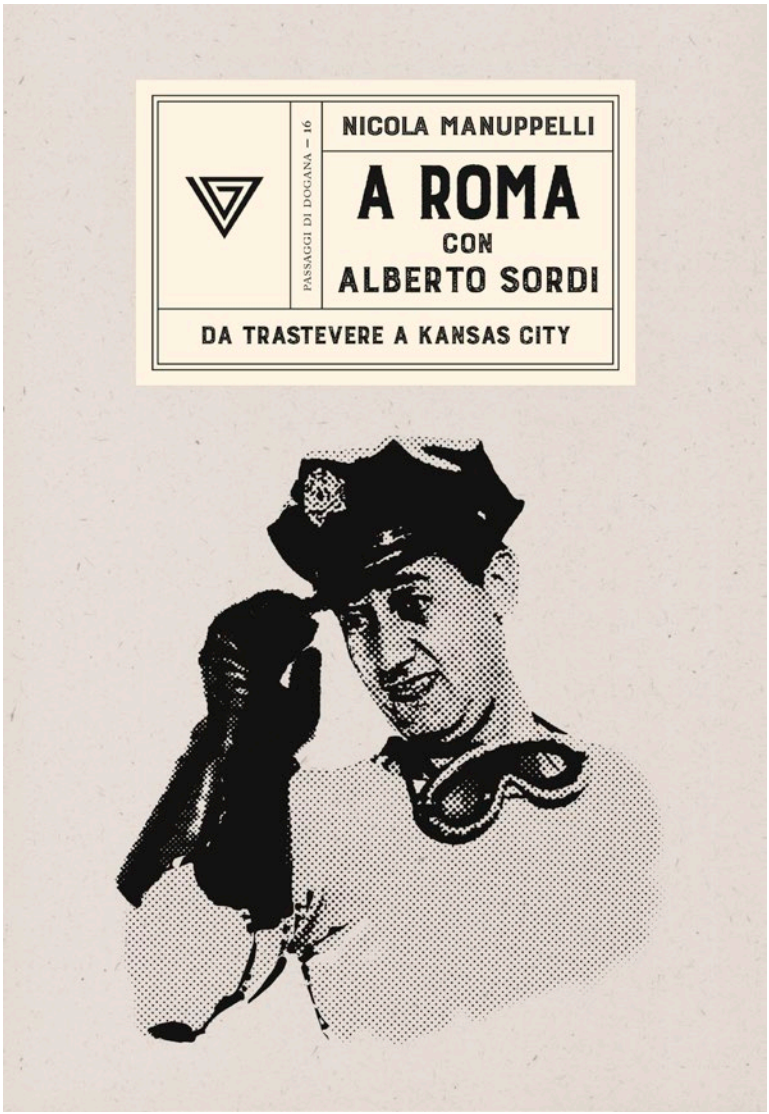
a cura di Nicola de Carlo

A Roma con Alberto Sordi

Da Trastevere a Kansas City il libro di Nicola Manuppelli

Andrea Fabriziani

Nel centenario della nascita di Alberto Sordi, *Giulio Perrone editore* torna a proporre, per la serie *Passaggi di dogana*, un itinerario cinematografico che si snoda per le vie della Capitale, dopo *Buio in sala- Guida breve ai cinema di Roma* di Stefano Scanu. Questa volta però, *A Roma con Alberto Sordi – Da Trastevere a Kansas City*, il saggio dello scrittore e traduttore Nicola Manuppelli, ci offre un elemento unico. Infatti, nonostante la mole oceanica di pubblicazioni a proposito di Albertone, quello di Manuppelli è il saggio che mancava sul grande attore, la pietra che completa la parete. Mentre gli altri, sempre validissimi, scritti sull'attore romano classe 1920 ne ricordano la filmografia o la biografia, questo lega indissolubilmente l'attore al luogo che gli ha dato i natali e che più ha influito sulla sua identità e sulla sua anima: Roma. In questo vademecum del cinefilo itinerante sulle tracce di Sordi, nato durante le ricerche dell'autore per il suo romanzo *Roma* (2018), non solo si percorrono le strade e le piazze della Città Eterna attraverso le tappe fondamentali della vita del grande attore. Vi si trovano anche passaggi di una prosa finissima e accattivante, inusuale per un saggio se non per quelli sentiti e romantici proprio come questo. In alcune pagine traspare un amore quasi poetico che sembra aver guidato l'autore nella ricerca delle tracce di questo ragazzo di via San Cosimato, tanto da avere, nella lettura, la presa di un testo drammaturgico, di un romanzo. E questo viaggio, come tutti quelli importanti, non può non iniziare da un luogo dell'anima: Trastevere, quartiere cuore della romanità eppure quasi isolato dal resto della città. Qui il giovanissimo Sordi incontra l'attore Virgilio Riento nella sua casa in via dei Pettinari, dove più tardi un appena esordiente Carlo Verdone tenterà di farsi notare in tutti i modi dal grande attore. L'itinerario prosegue poi per Ponte Garibaldi, quello che divide i trasteverini dai rivali monticiani che si prendevano a *sassarolate* goliardiche nell'Ottocento, per arrivare a Piazza Navona, set di numerosi film di Sordi tra cui *Il tassinaro*. Dopo la parentesi meneghina, in cui è la voce ad aprire all'attore le porte del mondo dello spettacolo, si torna a Cinecittà e ai primissimi film: *Scipione l'africano*, manifesto del regime che evocava la campagna africana; *Il feroce Saladino* di Bonnard; *La principessa Tarakanova* di Soldati e *La Notte delle beffe* di Carlo Campogalliani. Il successo però, come ricorda il saggio, arriverà con *Un giorno in pretura* di Steno e con *I vitelloni* di Fellini, coevo di Sordi e romano di adozione. Il saggio però non prosegue seguendo la cronologia biografica di Sordi, bensì a ritmo di jazz, saltando da una storia all'altra e battendo il tempo dei ricordi. Si passa allora dai motivi di Cinecittà a quelli del Teatro Valle, dove Sordi va in scena in varie occasioni durante quella carriera teatrale di cui si conserva troppo poco, se non nulla. Poi si vola dalla via Veneto de *La Dolce Vita* alla parentesi d'oltremanica grazie alle riprese di *Quei temerari sulle macchine volanti* di Ken Annakin. L'anno dopo, nella capitale britannica, Sordi realizza la sua prima regia, quel *Fumo di Londra* che è stato recentemente restaurato, il tutto mentre, come ci ricorda l'autore, "Frequentava Peter Sellers, aveva una relazione con Shirley MacLaine. Una sera andarono tutti a vedere un giovane comico, bassino, con il nasone, non ancora molto noto. 'Ehi' disse Alberto, 'quel tizio sembra Sonego'. Era Woody Allen." Il viaggio finisce in maniera intima, come il finale di un film che è sempre un po' come un ritorno a casa. Manuppelli termina la sua ricerca guardando l'ultima casa di Albertone in via Druso, dove l'Appia Antica corre verso i Castelli e il Circo Massimo richiama i ricordi dell'autore: è proprio quello il primo luogo che ha visto appena arrivato a Roma. "Fu amore", dice.



Oggi più di qualcuno tenta di ironizzare dicendo che, per i romani, Roma è il mondo, e forse per alcuni può essere così. Per i più accorti invece, tale affermazione è così falsa e veritiera al tempo stesso da fare il giro completo. Il romano vero, come Sordi del resto, non vuole tenere Roma per sé. Ama mostrarla, condividerla come fosse sua da donare agli altri. Ed è così che molti italiani l'hanno conosciuta, come ha fatto l'autore per la prima volta: grazie ai film di Alberto Sordi. In fondo passeggiare per Roma significa viverla, riviverla e al contempo connettersi intimamente (e anche un po' romanticamente) a qualcosa di ancestrale. Una sensazione di appartenenza ad una comunità che accoglie chiunque in principio non vi appartenga. Anche chi non può essere considerato romano per diritto di nascita trova a Roma la propria dimensione, poiché questa è più grande di una città, più grande di tutti e contemporaneamente appartiene a tutti, non solo a chi la vive ogni giorno. E camminare per i vicoli, le strade, le piazze e il Lungotevere al fianco di Albertone e di Manuppelli ci fa sentire ancor di più parte di quell'entità più grande di tutti. Il consiglio infine è quello di leggere il volume come si fa con un romanzo ricco e dalla prosa scorrevole. Segnatevi i nomi dei luoghi, delle vie, dei quartieri citati e poi, con le tasche piene di curiosità e un po' di voglia di scoprire (e riscoprire) la Città Eterna, passeggiate, come titola il film, *Sotto il sole di Roma* insieme ad Alberto Sordi.

Andrea Fabriziani

Sogni e cinema: relazioni di amorosi sensi

Abderrahim Naim

Sognare significa lasciar andare liberamente l'immaginazione, abbandonarsi a storie vaghe e fantasiose. *Sognare qualcuno o qualcosa* richiama l'istinto del pensiero a occupare, più o meno specificatamente, uno spazio della mente in un particolare momento della vita. Il sogno è una concatenazione di immagini, di rappresentazioni emergenti dall'attività psichica del sonno. L'antichità biblica classica considerava le immagini che nascevano dai sogni come elementi simbolici da interpretare in modo mistico. La psicanalisi più ortodossa ha considerato invece la connessione dei sogni con l'attività naturale dell'essere svegli e con tutte le altre attività mentali e psicologiche vissute dalla persona; le interpretazioni sui sogni abbondano e in tanti individualmente provano a darne il senso.

Con questa premessa e con una serie di riferimenti filosofici e letterari, posso provare a individuare un possibile nesso tra il sogno naturale e ciò che il cinema con le sue storie di immagini provoca nello spettatore. La pubblicazione de *L'interpretazione dei sogni* (1900) di Sigmund Freud ha formalizzato nel concreto - attraverso un'analisi di tipo psicanalitico del sogno – la possibilità di acquisire elementi decisivi nella comprensione della mente umana. Cioé, per Freud, dietro le immagini più o meno decifrabili di un sogno di un dormiente (definito 'contenuto manifesto') si nascondevano altri contenuti reconditi che facevano esprimere in altro modo la psiche profonda dell'individuo (il cosiddetto 'contenuto latente'). Come a dire che ogni sogno aveva in sé uno o più desideri profondi, visibili in modo chiaro o nascosto. Per quanto asseriva il regista Luis Buñuel, nelle persone adulte *"il sogno appare a volte come un ammasso di immagini eteroclite, assurde o contraddittorie"*, per la cui interpretazione era complicato dare un significato; li considerava per lo più dei desideri reconditi che non potevano essere manifestati in quanto nascosti da una consapevole coscienza. Il sognatore attinge le immagini da quanto la sua memoria gli può offrire: su queste immagini il sogno si sviluppa mediante un'opera di drammatizzazione, come in una sorta di spettacolo in cui il desiderio nascosto si realizza, sviluppandosi per 'condensazione' (dove il racconto manifesto è succinto rispetto al contenuto latente), col 'viaggio' o attraverso la 'simbolizzazione' (cioè mediante una rappresentazione simbolica). Non sono tutti questi elementi parte di un processo che richiamano l'idea di una produzione cinematografica? Il sogno è un lasciapassare che consente al *"desiderio di farsi strada verso la coscienza"*. Ma ancor di più, il sogno *"permette al desiderio perfino di realizzarsi in assenza di una repressione esercitata dalla realtà, da una società sempre presente nello stato di veglia."* La rappresentazione degli oggetti e delle storie nello schermo è un modo di sovra/sottodimensionare la realtà, marcando in questo un divario concreto tra realtà effettiva e rappresentazione, tra la realtà oggettiva e quella soggettiva, tra il desiderio e i suoi effetti. Nel libro *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, il filosofo e sociologo francese Edgar Morin asserisce che *"le composizioni di un film sono magiche e rispondono alle stesse logiche immaginarie di un sogno; la visione cinematografica rivela elementi para-ipnotici, oscurità, ammaliamento che nasce dall'immagine, rilassamento confortevole, passività e impotenza fisica"* (p. 157).

Questo parallelo viene ulteriormente definito da alcune differenze presenti tra il sognatore e lo spettatore. Intanto, perché il rilassamento dello spettatore non ha nulla a che vedere con l'ipnosi a cui è sottoposto il sognatore. Lo spettatore si presenta all'appuntamento cinematografico con un animo felice (come conseguenza della scelta dello spettacolo, della compagnia, del luogo, del tempo...), perché egli è consapevole di essere dentro una sala cinematografica con uno schermo che non può certamente fargli del male. Viceversa chi sogna sotto ipnosi subisce in qualche modo un ruolo imposto, che può apparire perfino drammatico se egli finisce per credere in modo profondo alla realtà di un sogno che comunque è assolutamente irreale. Ma sapendo che il sogno è pura realtà interiore e che il film costituisce invece una realtà esteriore, il libro di Morin evidenzia come *"il cinema è un connubio di realtà e irrealtà, determinando uno stato misto che si sovrappone tra l'attesa e il sogno"*. (p. 157)

Lo scrittore, poeta e filosofo francese Paul Valéry considera invece che *"nel cinema tutti gli elementi del sogno sono coperti dalla definizione della realtà. L'universo del film è permanentemente vertebrato dalla percezione oggettiva della coscienza al risveglio"*. Nella stessa prospettiva, si può pensare anche che tutto ciò che può essere definito reale, questo può aprire una finestra sull'irreale ed il reale rimanere presente anche nella stravaganza del sogno (es: *Alice nel Paese delle Meraviglie*). Il cinema tende ad appropriarsi di ciò che è fantastico o 'sognato' per inserirlo nella realtà. Il cinema rinnova, secondo il romanziere e regista francese Jean Epstein, *"lo spettacolo della natura e dell'uomo, trovando in essa qualcosa della sua infanzia spirituale, dell'antica freschezza della sua sensibilità e del suo pensiero, dei primitivi momenti di sorpresa che hanno provocato e diretto la sua comprensione del mondo..."*. E' sempre Morin a suggerirci che *"la visione estetica è quella di una coscienza duplicata, partecipativa e scettica allo stesso tempo. L'atteggiamento estetico è definito esattamente dalla combinazione della conoscenza razionale e dalla partecipazione soggettiva. È la chiave di volta dello stato dello spettatore, che di fatto distingue il soggetto dallo spettacolo, praticamente li dissocia."* (p.161)

Si può dedurre da questa considerazione che l'estetica occupa un posto importante nel prodotto artistico e che questa emerge come razionale e soggettiva. Ma questa soggettività non conserva essa elementi che appartengono al campo dei sogni, al mondo dell'inconscio? L'estetica nel cinema non è forse un'ispirazione che nasce dal non vissuto, dal desiderio di modellare l'immagine desiderata? L'estetica soggettivizza la magia del cinema e la differenzia dai sogni? Su queste domande Edgar Morin prova a dire la sua: *"Allo stesso modo della luce notturna e sognatrice, l'estetica è ciò che unisce il sogno e la realtà – quindi ciò che differenzia il cinema dal sogno e dalla realtà."* (p. 161)

Sul tema dell'estetica e del suo rapporto con il sogno, tra la realtà e il cinema, ci sono opere in cui è complicato trovare confini tra queste componenti. Morin individua in queste opere una dialettica incessante all'interno di uno straordinario confronto tra reale e irreale. *"L'irrealtà magico - affettiva viene affrontata nella realtà percettiva, a sua volta irrealizzata nella visione estetica."* (p. 162)

Tuttavia, secondo alcuni altri critici e accademici, nessuna arte si è dimostrata capace di garantire una riproposizione del mondo dei sogni in quanto pura sequenza di immagini fantasmagoriche e di narrazione che non obbediscono ad alcuna regola. I pochi film che hanno segnato la storia del cinema e che trattano di sogni non hanno esplorato tutte le possibilità offerte dal problema, tranne alcuni pochi casi. Come ad esempio *La notte del cacciatore - La morte corre sul fiume* di Charles Laughton (1955) e *L'angelo sterminatore* di Louis Buñuel (1962).

In questi film appaiono consolidati i rapporti tra sogno e cinema e le problematiche riferite alla creazione e alla ricezione devono essere considerate con particolare attenzione. Nel caso del sogno, siamo in presenza di una passività totale del sognatore? Oppure, il sognatore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

non è forse intervenuto a un certo punto della sua storia, nella sceneggiatura e nella costruzione dei suoi sogni? Le immagini che conserva della sua vita cosciente sono un'indicazione della sua personalità? Il ritorno di alcune di queste immagini o di altre che lo affascinano, lo tormentano o lo disturbano, sono la prova di una certa partecipazione al sogno? Nel cinema il sogno è controllato, è inquadrato all'interno di una visione artistica alla quale si aggiunge ciò di cui scriveva Edgar Morin sull'estetica. In questo senso il sogno non viene più presentato allo stato grezzo, ma lavorato e modellato nella prospettiva desiderata. Per quanto riguarda l'aspetto della ricezione, appare utile considerare questa alla luce della teoria del riconoscimento di Henry – Louis Bergson, che l'ha distinta in due momenti particolari: quella del *riconoscimento abituale* e quella del *riconoscimento attento*. Per il sognatore e per lo spettatore, la ricezione delle immagini in sequenza non è percepita allo stesso modo. C'è chi si rifà al "già visto" (déjà vu) e perciò ad immagini ricorrenti, e c'è chi invece ha bisogno di una concentrazione particolare per poterle assimilare e interpretare. Questa diversa percezione delle immagini deriva dal fatto che l'immagine in sé non è la *cosa*, ma, secondo il regista sceneggiatore Alain Robbe – Grillet, *" una descrizione che tende a sostituire la cosa che cancella l'oggetto concreto, che sceglie solo determinate caratteristiche*". Un altro elemento che interviene nella ricezione e che è legato all'intenzione e all'inquadratura nel cinema, è la descrizione che di essa può esser fatta in modo organico, semplice, che trattiene dall'oggetto solo ciò che interessa il soggetto o che si prolunga nella sua reazione. Questa può essere ancora composta e velata. Le teorizzazioni filosofiche sul tema di Gilles Deleuze aggiungono che *"l'immagine perde il suo legame fondamentale col movimento, smette i panni di immagine - movimento, per farsi definitivamente immagine - tempo... creando le condizioni per una indagine che diventa messa in discussione del tempo e della memoria... ma che entra in rapporto con un'immagine di memoria che chiama (...) una relazione con ciò che sarebbe reale e immaginario, fisico e mentale, oggettivo e soggettivo, descrittivo e narrativo, reale e virtuale*". Calza l'esempio di *Europa 51*, film neorealista diretto da Roberto Rossellini nel 1952, nel quale la protagonista del film (Ingrid Bergman) osserva le caratteristiche della fabbrica dove lavora e pensa di vedere in questa lo sfruttamento della macchina sull'uomo. In questo modo lei non evoca semplicemente un ricordo, ma trasferisce anche una visione mentale, quasi un'allucinazione: *"Le immagini della memoria sono già acquisite nel riconoscimento automatico: si inseriscono tra l'agitazione e l'interpretazione che aiutano a regolare meglio il meccanismo motorio del film rafforzandolo con la causalità psicologica."* (p. 65)

"La morte corre sul fiume" (The Night of the Hunter) (1955) di Charles Laughton

"L'angelo sterminatore" (1962) di Luis Buñuel.

"Europa '51" (1952) di Roberto Rossellini

"Sogni" (1990) di Akira Kurosawa

Dal punto di vista della ricezione, il sognatore e lo spettatore si trovano in due situazioni diverse: il sognatore riceve immagini che non sono scelte volontariamente, ma che intrecciano un certo tipo di rapporto con la sua psicologia e la sua personalità. Lo spettatore si trova di fronte a immagini/rappresentazioni, deliberatamente scelte con le quali può identificarsi o mantenere una certa distanza a seconda del contesto della ricezione. Un esempio, il bambino nel film *Sogni* (1990) di Kurosawa è un sognatore, un narratore del sogno, un trasmettitore del sogno dell'autore ma anche un iniziatore del sogno dello spettatore.

Il sogno e il cinema sono due ambiti di creazione di immagini. Entrambi invitano ad un'accettazione automatica o altrimenti critica. Entrambi immergono il sognatore e lo spettatore in altri mondi per invitarli a ricordare, a interrogarsi o a costruire una visione nuova delle cose, che potrebbero in determinate condizioni trasformarsi in una scintilla che accende nuove interpretazioni della vita.

Abderrahim Naim

Bibliografia
-Edgar Morin, le cinéma ou l'homme imaginaire, les éditions de minuit, Parigi, 1956.
-Gilles Deleuze, l'image-temps, les éditions de minuit, Parigi, 1985

Fédération internationale des ciné-clubs
International Federation of Film Societies
Federación Internacional de Cine Clubes

MEMORANDUM SUI TEMPI DELLA NOSTRA CONTEMPORANEITÁ

Lo sviluppo dei tragici fatti derivanti dagli effetti della pandemia del coronavirus si è aggravato in tutto il mondo a seguito di alcuni fatti politici che hanno destato una particolare preoccupazione da parte del Comitato Esecutivo dell'IFFS - International Federation of Film Societies.

Come operatori di tutti i nostri circoli non possiamo non avere la consapevolezza degli effetti che si stanno producendo in tutto il mondo collegabili con specifiche e tragiche azioni politiche.

Siamo preoccupati per la estensione di queste azioni politiche e pienamente coscienti che si stia sviluppando da parte di alcuni paesi una tendenza opportunistica volta a favorire pratiche non democratiche.

Il Comitato Esecutivo dell'IFFS – International Federation of Film Societies esprime piena solidarietà verso tutte le Federazioni che stanno affrontando situazioni così particolarmente difficili nei loro paesi. Con tutto ciò, non possiamo neppure ignorare i gravi problemi che sono legati alla salute, alla sicurezza e alla condizione sociale che stanno affrontando tutti questi nostri colleghi. Per tutto questo:

1 Il Comitato Esecutivo dell'IFFS è oggi fortemente preoccupato per il non pieno rispetto dei diritti umani e civili che devono essere garantiti a ogni cittadino, a partire da quelli del diritto di accesso alla Cultura, all'Istruzione e - soprattutto in questi tempi – alla Sicurezza e all'assistenza sanitaria.

2 Non è possibile restare silenti di fronte a fatti tragici inaccettabili (ancor più gravi quando questi poi appaiono coscientemente provocati) in Asia e Medio Oriente, o agli attacchi al processo democratico in Europa o nelle Americhe. In alcuni momenti il silenzio è complice, in altri esso appare scandaloso e vigliacco.

3 In quanto soggetti culturali dei nostri paesi, organizzatori di Spettatori e combattenti per l'affermazione dei Diritti del Pubblico, i circoli del cinema sono parti vive e non possono ignorare questi fatti. Non possono essi tollerare l'arroganza del potere, la mancanza di rispetto per i Beni Culturali (con essi il patrimonio cinematografico), l'abuso di potere contro i cittadini, contro i loro diritti, la loro vita e la loro sicurezza.

4 Nel rispetto delle forze dell'ordine istituzionali, il CE IFFS respinge ogni forma di repressione violenta e inutile da parte di autorità contro singoli cittadini o contro intere popolazioni. Esso rifiuta in particolare azioni di discriminazione razziale o qualsiasi altro tipo di violenza basato sulle diversità religiose o politiche.

5 In tutto il mondo già gli attivisti dei circoli del cinema stanno protestando contro questa serie di discriminazioni esplose in particolare dopo l'uccisione di Gorge Floyd, a Minneapolis. Questo episodio tragico appare solo come un esempio di tanti altri fatti non conosciuti di abusi sistematici della polizia negli Stati Uniti e anche in altri diversi paesi, che purtroppo non hanno avuto la stessa attenzione mediatica.

In considerazione di tutto ciò, l'IFFS - International Federation of Film Societies:

- chiede a tutte le Federazioni associate di prendere posizione e, nell'ambito delle loro specifiche attività, di difendere e sostenere le parti più deboli, di sensibilizzare e far crescere la consapevolezza di tale grave condizione.

- invita altre organizzazioni della società civile a cooperare, scambiare le reciproche esperienze e condividere le buone pratiche nei settori comuni delle attività culturali.

- si impegna a collaborare con le autorità, le organizzazioni non governative e le associazioni nazionali e internazionali al fine di promuovere e difendere tutti i diritti culturali e intellettuali e, in generale, i diritti umani della società.

12 Giugno 2020

Il Comitato Esecutivo dell'IFFS
International Federation of Film Societies

PERCHÉ NOI SIAMO IL PUBBLICO!

Un giorno di ordinaria programmazione a Roma il 4 Aprile 1978 (pagina Spettacolo del quotidiano Lotta Continua. *A cura di Amedeo Mecchi*)

7 lotta continua — Martedì 4 aprile 1978

SPETTACOLI

fino a: 800

ACILIA, Borgata Acilia, telefono 6050049
Riposo

ALBA, Ardeatino, via Tata Giovanni 3, tel 570855 L 600
Non rubare a meno che non sia assolutamente necessario

APOLLO, Esquilino, via Cairoli 68, tel 7313300 L 500
Dersu Uzala

AQUILA, Prenestino Labicano, via L'Aquila 74
Maschio latino cercasi

ARALDO, Collatino, via della Serenissima 7, tel 254005
Eletra Glide

ARIEL, Gianicolense, via di Monteverde 48, tel 530521
Indianapolis

AUGUSTUS, Ponte, corso Vittorio Emanuele 202, tel 655455
I ragazzi del coro

AURORA, Ponte Milvio, via Flaminia 520, tel 393269
Roma a mano armata

BRISTOL, Tuscolano, via Tuscolana 950 L 600
Latitudine zero

BROADWAY, Centocelle, via dei Narcisi 24 L 600
I ragazzi del coro

CALIFORNIA, Centocelle, via delle Robinie 69, tel 2819513 L 600
Riposo

CASSIO, Tomba di Nerone, via Cassia L 700
New York New York

CINEFIORELLI, Tuscolano, via Terni 94, tel 7576695
Non pervenuto

COLORADO, Primavalle, via Clemente III 3, tel 6279606
Non pervenuto

COLOSSEO, Celio, via Capo d' Africa, tel 736255 L 500
Non pervenuto

CRISTALLO, Esquilino
Tutti gli uomini del presidente

CUCCIOLO (Ostia)
Il gatto

DELLE MIMOSE, Tomba di Nerone, via M. Mariano
Peccati di gioventù

DELLE RONDINI, Torre Maura, via delle Rondini
Riposo

DIAMANTE, Prenestino Labicano, Totò Peppino divisi a Berlino

DORIA, Trionfale, via A. Doria
I nuovi mostri

GIULIO CESARE, Prati, v.le Giulio Cesare 200, tel 353360
La polizia è sconfitta

HARLEM, via del Labaro 49
Non pervenuto

JOLLY, Nomentano, via Lega Lombarda, tel 422898 L 700
La bestia in calore

MADISON, Ostiense, via G. Ghiabrera 121, tel 5126926
Gli uccelli

MISSOURI (ex Lebron), via Bombelli 24 (Portuense), tel 552344
Doppio delitto

MONDIALCINE, via del Trullo
Cobra force

MOULIN ROUGE (ex Brasil), Portuense, via O. M. Corbino 23.
Non rubare a meno...

MONTE OPPIO
Riposo

NIAGARA, Primavalle, via Pietro Matti 10, tel 6273247
Chiuso

NUOVO, Trastevere, via Ascianghi 6, tel 588116 L 700
La dottoressa

NOVOCINE, Trastevere, via Mary del Val, tel 5816235
Totò signori si nasce

ODEON, Castro Pretorio, piazza Repubblica
Autista per signora

PALLADIUM, Ostiense, piazza B. Romano, tel 5110203
La foresta che vive

PRENESTE, via Alberto da Giussano, tel 290177 L 700
Non pervenuto

RIALTO, Monti, via IV Novembre 156, tel 679063
Allegro non troppo

SALA UMBERTO, Colonna, via della Mercede
La prima volta sull'erba

SPLENDID, Aurelio, via Pier delle Vigne 8, tel 620205
Frankestein junior

TIBUR, San Lorenzo, via Etruschi
Soldato blu

TRAIANO, Fiumicino, telefono 6000155
Casanova e company

TRASPONTINA, via della Conciliazione 14 b,
Non pervenuto

TRIANON, Tuscolano, via Muzio Scevola 101, tel 780302
Zabriskye point

fino a: 1500

ALCYONE, Trieste, via Lago di Lesina 39, tel 8380930 L 1000
Nick manofredda

ALFIERI, Prenestino Labicano, via Repetti, tel 290251
Il figlio dello sceicco

ANIENE, Monte Sacro, piazza Sempione 19, L 1200
Good bye e amen

ANTARES, Monte Sacro, viale Adriatico 15, tel 890947 L 1200
Guerre stellari

APPIO, Tuscolano, via Appia Nuova 56, tel 779638 L 1300
Nero veneziano

ASTORIA, Ostiense, piazza Oderisi da Pordenone, tel 5115105
Pericolo negli abissi

ASTRA, Montesacro, viale Jonio 225, tel 886209 L 1500
L'insegnante va in collegio

ATLANTIC, Tuscolano, via Tuscolana 745, tel 7610656 L 1400
Quel maledetto treno blindato

AVENTINO, San Saba, via Piramide Cestia 15, L 1500
Nero veneziano

BALDUINA, Trionfale, piazza della Balduina 52, tel 347592 L 1000
Nero veneziano

BELSITO, Trionfale, p.le Medaglie d'Oro 44, tel 340887
I ragazzi del coro

CLODIO, Trionfale, via Riboty 24, tel. 359565 L 1000
Il gatto con gli occhi di giada

DIANA, Appio, via Appia Nuova 427, tel 780146 L 1100
Tobruk

DUE ALLORI, Casilino, via Casilina 525 L 1000
L'occhio nela parete

EDEN, Prati, piazza Cola di Rienzo 74, tel 380188 L 1500
Champagne per due dopo il funerale

ESPERIA, Trastevere, piazza Sonnino 17, tel 582884 L 1100
Guerre stellari

ESPERO, Nomentano, via Nomentana
Il ginecologo della mutua

ETRURIA, via Cassia 1672, telefono 6991078 L 1200
Non pervenuto

GARDEN, Trastevere, viale Trastevere
L'insegnante va in collegio

GIOIELLO, Nomentano, via Nomentana 43, tel 864149 L 1500
I duellanti

LE GINESTRE, Casalpalocco L 1500
Via col vento

MERCURY, Borgo, via di Porta Castello 44, tel 6561767 L 1100
Air sabotage 78

METRO DRIVE IN, Eur, via C. Colombo km 21, tel 6090243 L 1200
Riposo

NIR (Mostacciano) via Beata Vergine del Carmelo, tel 5982295
L'insegnante va in collegio

OLIMPICO, Flaminio, piazza G. da Fabriano 17, tel 3962635
«La gatta cenerentola» di Roberto de Simone

PALAZZO, piazza dei Sanniti, tel 4956631 L 1500
L'ultimo sapore dell'aria

PASQUINO, Trastevere, vicolo del Piede, tel 5803622 L 1000
Murder by Dealth

QUIRINETTA, Trevi, via Minghetti 4, tel 6790012 L 1500
L'amico americano

REX, Tiburtino, corso Trieste 113, tel 864165 L 1300
Marcellino pane e vino

SMERALDO, Prati, piazza Cola di Rienzo 81, tel 351581 L 1500
Il triangolo delle Bermude

ULISSE, Tiburtino, via Tiburtina 347
Marcellino pane e vino

VERBANO, Trieste, piazza Verbano 5, tel 851195 L 1000
Le avventure di Bianca e Bernie

fino a: 2500

ADRIANO, Prati, piazza Cavour 22, tel 352153 L 2500
La mazzetta

AIRONE L 1500
Godbye e amen

AMBASSADE, Ardeatino, via Accademia degli Agiati 57, telefono 5408901 L 2100
La mazzetta

AMERICA, Trastevere, via Natale del Grande 6, tel 5816168
Piedone l'Africano

ARISTON, Prati, via Cicerone 19, tel 353230 L 2500
In cerca di mr. Goodbar

ARISTON N. 2, piazza Colonna (Galleria Colonna), telefono 6793267
Per chi suona la campana?

ARLECCHINO, Flaminio, via Flaminia 27, tel 3603546 L 2100
Pericolo negli abissi

ASTOR, Aurelio, via Baldo degli Ubaldi 134, tel 6226409, L 1500
Guerre stellari

BARBERINI, Trevi, piazza Barberini, tel 4751707
Incontri ravvicinati del terzo tipo

BOLOGNA, Nomentano, via Stamira 7, tel 4267700 L 2000
Pericolo negli abissi

BRANCACCIO, Esquilino, via Merulana 224, tel 735255 L 2500
Pericolo negli abissi

CAPITOL, Flaminio, via G. Sacconi, tel 393280 L 2000
Via col vento

CAPRANICA, Colonna, piazza Capranica 101, tel 6792465 L 1600
Goodbye e amen

CAPRANICHETTA, Colonna, p.za Montecitorio 126, tel 686957
Che la festa cominci

COLA DI RIENZO, Prati, piazza Cola di Rienzo 90, tel 350584 L 2500
In nome del Papa Re

DEL VASCELLO, Monteverde, p. R. Pilo 39, tel 588454 L 2000
Emannuelle, perché violenza alle donne

LA CITTA' DELLO SPETTACOLO

Per **IL CINEMA DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR**, al Palazzo delle Esposizioni, via Nazionale 194, alle ore 16,15 «Der letzte mann» (l'ultimo uomo, ovvero l'ultima risata) di F. W. Murnav.

Al **SADOUL** fino a domenica si proietta «Il flauto magico» di I. Bergman tratto dalla celeberrima opera omonima di W. A. Mozart. Un connubio gradevole.

Al **POLITECNICO** continua la serie di film dedicati a Stanley Kubrick. Oggi e domani si proietta «Arancia meccanica» film che ha generato le reazioni più contrastanti nel pubblico e nei critici. Infatti Kubrick mette sul piatto, sapientemente ma anche pesantemente il tema della violenza. Violenza istituzionale e violenza individuale: innanzitutto a me pare importante sottolineare la capacità tecnica nel trattare l'immagine: il resto sa far vedere la violenza senza indugiare, senza compiacimento né dimensioni asettiche. Quindi la violenza non viene né rimossa né trasformata in spettacolo truculento ad uso del cercatore di emozioni a buon mercato. «La violenza non è né buona né cattiva: la violenza c'è!» Sembra dire come A/Traverso, Kubreck. E' il circolo vizioso istituzione-individuo-istituzione che produce la violenza non più come elemento astratto ma come concretezza dei rapporti di potere che permeano la società.

O. T.

Il **COLLETTIVO MACKO FOCO**, comunica che martedì sera gestisce la cucina all'interno di Campo D, prezzo 2.000 lire, accorrete, accorrete.

MUSICA ALLA CHIESETTA OCCUPATA, un gruppo di compagni musicisti ha intenzione di aprire un centro di attività musicale alla chiesetta occupata, di via di Vigna Fabbri. Vorremmo avviare questa iniziativa per socializzare quei mezzi tecnici e critici che sono tradzionalmente monopolio di una élite e per sviluppare una critica della musica che ci viene proposta dall'industria culturale borghese. Proponiamo di partire con queste attività: insegnamento di flauto dolce e chitarra, solfeggio, musica d'insieme, storia della musica, ascolto e discussione. Oggi per i compagni interessati si svolgerà un'incontro nella chiesetta alle ore 17,30.

L'«**IMMAGINEMAGICA**», collettivo di ricerca fotografica, organizza un proprio spazio autonomo all'interno della libreria Vecchia Talpa piazza dei Massimi 1-A. L'obiettivo è quello di costruire un momento di riflessione, diffusione, amplificazione del ruolo svolto oggi dallo strumento fotografico all'interno della sinistra. Lo spazio della libreria vuole diventare un punto d'incontro e scambio tra tutti coloro che sono interessati a focalizzare aspetti e problemi relativi all'immagine fotografica. Attraverso mostre, dibattiti, proiezioni audiovisive, traduzioni di articoli e saggi, e vendita di libri fotografici di difficile riperimento in Italia, vorremmo creare un intervento stabile di cultura fotografica a Roma. Attualmente, fino all'8 «Immagini Donna» di Marcella Campagnano e altre.

Al **POLITECNICO TEATRO** dal 4 al 6 aprile alle ore 21,30, il «Gruppo Teatro Totale» in «La danza del potere». Il «Gruppo Teatro Totale» è composto da giovani della provincia napoletana, precisamente di San Giorgio a Cremano, dove si avverte la necessità non solo di un teatro alternativo, ma anche di un processo di sensibilizzazione del pubblico ancora troppo costretto, sia materialmente che ideologicamente, al martellante assorbimento delle vecchie e reazionarie farse. Con questo suo primo lavoro, «La danza del potere», il Gruppo, oltre a recuperare le più semplici espressioni dell'arte teatrale, tenta di impostare un discorso politico, avvalendosi della satira più cruda e immediata come arma contro il potere. Tenendo presente che i componenti del gruppo non hanno avuto in precedenza esperienze teatrali precise, nel costruire il lavoro essi hanno preferito affidarsi alla gestualità ed alla recitazione spontanee, libere cioè da ogni costruzione troppo tecnicistica, cercando di rimanere legati alla realtà popolare da cui escono. Nel contempo hanno lavorato su basi di musica contemporanea eseguita con strumenti a percussione, e su tutto ciò che di positivo poteva offrire loro la scelta dei colori nel trucco e nei costumi.

EMBASSY, Parioli, via Stoppani 7, tel 870245 L 2500
Goodbye amore mio

EMPIRE, Nomentano, viale R. Margherita 29, tel 857719
La febbre del sabato sera

ETOILE (ex Corso), Colonna, p. in Lucina, tel 6797556 L 2500
Due vite una svolta

EURCINE, Eur, viale Liszt 22, telefono 5910986 L 2500
In nome del Papa Re

EUROPA, Pinciano, Corso d'Italia 107, tel 865736 L 2000
La bella addormentata nel bosco

FIAMMA, Ludovisi, via Bissolati 51, tel 4751100 L 2500
Ciao maschio

FIAMMETTA, Ludovisi, via San Nicola da Tolentino, tel 4750464 L 2500
Goodbye amore mio

GOLDEN, Tuscolano, via Taranto 36 L 1600
Via col vento

GREGORY, Aurelio, via Gregorio VII 180, tel 6380600 L 2000
La bella addormentata nel bosco

HOLIDAY, Pinciano, Largo Benedetto Marcello, tel 858326 L 2500
La mazzetta

INDUNO, Trastevere, via Girolamo Induno, tel 582495 L 1600
L'incredibile viaggio del continente perduto

KING, Trieste, via Fogliano 37, tel 8319341 L 2100
Ciao maschio

MAESTOSO, Appio Tuscolano, via Appia 416, tel 786086 L 2100
In una notte piena di pioggia

MAJESTIC, Trevi, via Ss. Apostoli 20, tel 6794908 L 1900
My fair lady

METROPOLITAN, Campo Marzio, via del Corso 7, tel 689400
In una notte piena di pioggia

MODERNETTA, Castro Pretorio, p. della Repubblica 45, telefono 460285
Emanuelle perché violenza alle donne

NEW YORK, Tuscolano, via delle Cave 47, tel 780271 L 2200
Le braghe del padrone

NUOVO STAR, Appio Latino, via M. Amari, tel 789242
L'incredibile viaggio del continente perduto

PARIS, Appio Latino, via Magna Grecia 112, tel 754368 L 2200
La mazzetta

QUATTRO FONTANE, Monti Trevi, via IV Fontane 23, telefono 480119
Gesù di Nazareth

QUIRINALE, Monti, via Nazionale 20, tel 462653 L 2300
Ecce bombo

RADIO CITY, Castro Pretorio, via XX Settembre 96, telefono 464103 L 1600
L'uovo del serpente

REALE, Trastevere, piazza S. Sonnino 5, tel 5810234 L 2000
Le braghe del padrone

RITZ, Trieste, viale Somalia 109, tel 837481 L 2000
Piedone l'Africano

RIVOLI, Pinciano, via Lombardia 23, L 2500
Quell'oscuro oggetto del desiderio

ROUGE ET NOIR, Salario, via Salaria 31, tel 864305 L 2500
West side story

ROXY, Parioli, via Luciani 52, telefono 870504 L 2100
Giulia

ROYAL, Esquilino, via E. Filiberto, tel 7574549 L 2200
Piedone l'Africano

SAVOIA, Salario, via Bergamo 21, tel 865023 L 2100
In nome del Papa Re

SUPERCINEMA, Monti, via Viminale, tel 485498 L 2500
Quando c'era lui, caro lei

TREVI, Trevi, via di S. Vincenzo 8, tel 689619 L 2100
Giulia

TRIOMPHE, Trieste, piazza Annibaliano 8, tel 8380003 L 1700
Duello al sole

UNIVERSAL, via Bari 18 telefono 856030
L'incredibile viaggio nel continente perduto

VIGNA CLARA, Tor di Quinto, La bella addormentata nel bosco

VITTORIA, Testaccio, piazza S. M. Liberatrice, tel 571357 L 1700
Duello al sole

DEI PICCOLI, Villa Borghese, Porta Pinciana
Non pervenuto

CINECLUB G. SADOUL, Trevere, Via Garibaldi 2 a, Tel. 5816379
Il flauto magico

CINECLUB TEVERE, Via Ripeo Magno 77, Tel. 312
Sepolto vivo

FILMSTUDIO, Via Orti di Alibert 1/g, Tel. 6540464

STUDIO 1
Helzapoppin

STUDIO 2
Tiefland

MONTESACRO ALTO, Via Praga 45, Tel. 8332212
Riposo

L'OFFICINA FILM CLUB, Via Benaco 3, Tel. 862530, q
ste,
Sala A
Prigione

POLITECNICO CINEMA, Via B. Tiepolo 13 a, Tel. 36
Arancia meccanica

SABELLI CINEMA, Via dei Sabelli 2, Tel. 492616 (S. Lorenzo)
Riposo

OCCHIO, L'ORECCHIO, LA BOCCA, via del Mattonato
Riposo

ROSA LUXEMBUR, via M. Fasan 36, Tel. 6690610 - Lido
Riposo

TEATRO MUSICA ED ALTRO

ARGENTINA, Largo Argentina, Tel. 654402-3
L'assessorato alla cultura quello alla P. I. presenta la prima rassegna nazionale Teatro per ragazzi: «Il buffone» della compagnia Buratto di Milano (17-21

ETI - QUIRINO, Via Marco Minghetti 1, Tel. 6794585
La compagnia delle Muse senta Salvo Randone in «monto»

ETI - VALLE, Via del Teatro Valle, 23 a, Tel. 6543794
«L'uomo difficile» di Von Hofmanstajal - regia Sergio Fantoni

EI ISEO, Via Nazionale 183, telefono 462114-5754047
Mercoledì «L'Amleto di Testori

TEATRO TENDA, Piazza Mancini, Tel. 393969
Riposo

ABACO, Lungotevere dei Mellini 33 a, Tel. 3604705
«Alaco» di Mario Ricci

ALBERICO, Via Alberico II, Tel. 6547137
«Pa-pa-pa-pa-pa» di M. Messeri

ALBERICHINO, Via Alberico 29, Tel. 6547137
Ore 21.15
Riposo

BELLI, Piazza S. Apollonia 11, Tel. 5894875
Ore 21 «Esercizi di terrore» Alfonso Sastre

IL LEOPARDO, Vicolo del Leopardo 33, Trastevere, Tel. 588512
Il gruppo teatrale ultimo presenta commedia in titolo «...».

LA MADDALENA, Via della Scaletta 18, Tel. 6569424
Riposo

MELLOW YELLOW, via del Corso 33
Non pervenuto

POLITEAMA, Via Garibaldi
Il teatrino in blue - presenta «Sandogat alla scossa» ore 16,30

FOLK STUDIO, Via G. Sacchi, Tel. 5892374
Incontri di musica impr sata con Antonello Salis, lo Damiani, Alberto Roberto Mancini

JOHANN SEBASTIAN BAR, Ostia 11, Trionfale, Tel.
Cabaret con Franco e

OMPO'S, Via di Monte Te cio 45, Tel. 5745368
Nonostante tutto... w l'o sessualità

SPAZIO UNO, Vicolo dei Pa ri 3, Tel. 585107
«Concerto musica immag di Arturo Annecchino con mimo Hal Jamanonchi

TEATRO IN TRASTEVERE, Vi io Moroni 5, Tel. 589578
Sala A
Riposo
Sala B
Valdoville - D'Antam
Guccini - presentato d cooperativa teatrale attori tecnici regia di Gilberto sentin
Sala C
La cooperativa Giuliari te popolare presenta «In dolal madre» di M. S niero e G. Corso

TEATRO SABELLI, Via dei Sabelli 2, S. Lorenzo, Tel 492
Sabelli musica: ore 21:
Riposo
MURALES, via dei Fienaroli 30 B
Riposo

POLITECNICO - TEATRO Via B. Tiepolo 13-A, Tel. 360
Il gruppo teatro totale p senta «La danza del po
CIRCO MACIGO, Piazzale Lavoro (EUR)
Riposo

ESSAI CINECLUB

AFRICA, Trieste, Via Galla e Sidama, 18 L. 600
A Venezia un dicembre rosso smoking

ARCHIMEDE, Parioli, Via Archimede 71, Tel. 875567 L 1300
Storia di un peccato

AUSONIA, Nomentano, Via Padova 92, Tel. 426160 L 1000
Per studenti L 500
Allegro non troppo

AVORIO, Prenestino Labicano, Via Macerata 10, Tel. 779832
Cinque pezzi facili

BOITO, Trieste, Via Leoncavallo 12, Tel. 8310198 L 700
Arancia meccanica

FARNESE, Piazza Campo de' Fiori, Tel. 6564395 L 650
L'ultima follia di Mel Brooks

MACRYS, Gianicolense, Via Bentivoglio 2, Tel. 6225852 L 500
Casotto

MIGNON, Salario, Via Viterbo 11, Tel. 869493 L 1000
Totò 47 morto che parla

NUOVO OLIMPIA, Colonna, Via in Lucina 17, Tel. 6790695 L 700
Il lacho di Parigi

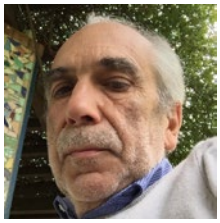
PLANETARIO, Via E. Orlando 3, Tel. 4759998 L 800
L'opera da tre soldi

RUBINO, Aventino, Via S. Saba 24, Tel. 570827
Rosolino Paternò

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Giugno. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

Interviste a Cecilia Mangini
Tutta la libertà che volevo | https://youtu.be/awxFiu5eRxg - Un documentario storico di Cecilia Mangini sulle donne al lavoro negli anni 60

Riccardo Napolitano
Una storia come tante (1970) | https://youtu.be/D4DPbRSRdKo - E' il racconto di una vicenda umana patetica e mordente, imperniata sul tentativo di suicidio di un'adolescente. Di fronte al dramma di una giovane vita la funzione e le ipocrisie cadono facendo posto alla vera natura degli uomini: crudele, pietistica o compromissoria a seconda dell'indole.

Una moda al giorno (1969) | https://youtu.be/YhzBmHmh_KI - Scorribanda nel mondo dell'alta moda per intuirne le tendenze, alcune effimere, altre durature come la rivoluzione introdotta con la minigonna che vorrebbe corrispondere ad una esigenza pratica, estetica e psicologica dei nostri tempi.

Una donna un oggetto (1973) | https://youtu.be/0-VjWLsSRHA - La pubblicità di una moto che mette accanto la moto e una donna bella, nuda e ammiccante viene criticata da un gruppo di donne (e due uomini) da un punto di vista femminista e di classe come se ci si trovasse in un'assemblea. Critica generale al consumismo.

Messaggi per chi (1970) | https://youtu.be/m2-0i1PTlmY - Divertente satira sulla persuasione dei messaggi pubblicitari e più in generale sulle parole e sull'uso talvolta improprio che se ne fa sui mass media.

L'asino (1971) | https://youtu.be/mAGSkhO_A3w - L'asino, docile e paziente ed intelligentissimo, utile e servizievole, talvolta insostituibile, è spunto ed occasione di uno e cento discorsi, di una e cento storie. Storia della rivista "L' asino".

Disoccupato (1971) | https://youtu.be/zAyiKT-zAAuE - Una sola immagine; la fotografia di un uomo che si copre il volto con un braccio, a fianco una bambina che non lo guarda vicinissima eppure lontano. Attraverso la scomposizione di questa immagine si avrà un'interpretazione soggettiva del "disoccupato", la vergogna, la colpa, l'ingiustizia, l'impotenza, la solitudine e l'innocenza di una tragica condizione umana.

Album per cartoline postali illustrate (1970) | https://youtu.be/Uft5HojVouo - La cartolina illustrata che rivoluzionò il sistema della corrispondenza ebbe la sua epoca d'oro tra il 1900 e il 1925. Poi passò nell'album dei collezionisti.

Bruno Munari e Marcello Piccardo
Scacco Matto (1965) | https://youtu.be/4M-v2z7f4Nhk - *Soggetto di Bruno Munari. Regia di Marcello Piccardo*. Una partita a scacchi, una sperimentazione sui diversi procedimenti di stampa di una pellicola cinematografica.

After Effects | https://youtu.be/3LzLowiR-gBQ - *Soggetto di Bruno Munari. Collaborazione scientifica di Gaetano Kanizsa*. Un film dove Munari chiama a collaborare Gaetano Kanizsa, psicologo, esperto di percezione ed esponente di fama internazionale della psicologia della *Gestalt*. Si tratta di un film sulle impressioni retiniche, ovvero sui *colori che nascono negli occhi degli spettatori*. Un film dove solo metà dei colori sono nella pellicola, l'altra metà li vede il pubblico. Una forma semplice riempie lo spazio della visione, un disco sfumato di colore rosso (poi verde, poi giallo, poi blu) su sfondo grigio neutro, con al centro un piccolo disco nero che si trasforma ciclicamente in triangolo e poi quadrato in modo sempre più accelerato per catturare l'attenzione dello spettatore, la forma principale scompare di colpo e lo spettatore continua a vedere un disco colorato di colore complementare che nella pellicola invece non c'è.

Film Glances di Ugo Nespolo
Artista, cineasta, designer, illustratore, bibliofilo, Ugo Nespolo è uno dei maestri indiscussi dell'arte contemporanea. Dalla pellicola al digitale, dal film d'artista alla documentazione creativa, dall'esperimento narrativo fino a quello che potremmo definire "collage pubblicitario di animazione", Nespolo si è confrontato con le diverse forme dell'immaginario audiovisivo, con lo sguardo divertito del cinéphile, ma anche con la consapevolezza che il cinema è un prolungamento delle arti visive, secondo la più pura tradizione Dada di cui, insieme al Futurismo, è un appassionato conoscitore.
Campari150 | https://youtu.be/cDCdEQv8L-mY
Camparino | https://youtu.be/h1_ogy-NAjY
Caffarel | https://youtu.be/IjVWKSLjjOI
Bargello | https://youtu.be/ZGVccTdoMTs
Belmondo | https://youtu.be/fuhnkLenjlk
My Butterfly | https://youtu.be/daGl4mm4POo
Puccini | https://youtu.be/i9pm-Th6PMNg
Numlet | https://youtu.be/W8EKzDHFYsU
Olfattorio | https://youtu.be/XSaOOsPoTJY
Superglance | https://youtu.be/xw6CqIthosw
Moderna Museet | https://youtu.be/xVB-fy1-gpY
Numero d'Oro | https://youtu.be/mG83_HDXvVg
The Book Beautiful | https://youtu.be/ZpmzFJLPSZk
Italiana (corto) | https://youtu.be/M8h1v4kjofU
Ativa | https://youtu.be/uKE10yaEG1A
Angelo Pezzana | https://youtu.be/NzANBd-07SJM
Kraft 40 | https://youtu.be/1LQ2fi_bqsE
Tartufo d'Alba | https://youtu.be/sumR-mf4omG8
Ritorno a casa | https://youtu.be/kP7Hck-l-Gq4
Tabaccos | https://youtu.be/0fM2dm7EDLY

Cinecensura
"Cinecensura, la mostra virtuale permanente". Trailer | https://youtu.be/z4VDwcFBYEU
Nella mostra virtuale promossa da Mibact e CSC - Cineteca Nazionale sono esposti materiali relativi a 300 lungometraggi e a 80 cinegiornali, 100 pubblicità e cortometraggi, 28 manifesti censurati, filmati di tagli di 74 film insieme a quelli di 15 cinegiornali e cortometraggi, e videointerviste a testimoni e studiosi. Tutto il materiale della mostra virtuale è sul sito www.cinecensura.com

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XL)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

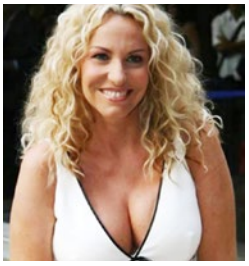
Sandra Milo

Mauro Corona

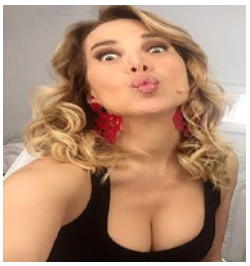
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

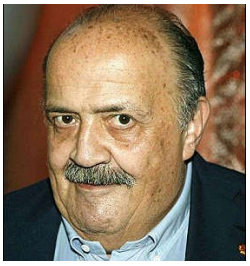
Flavio Insinna

Bruno Vespa

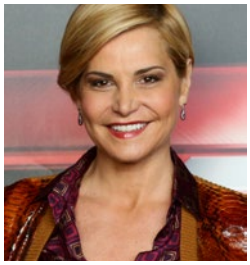
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

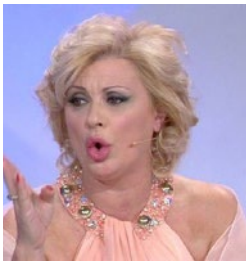
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

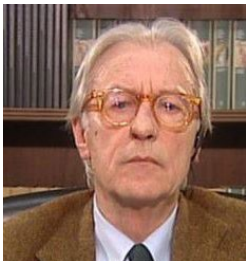
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

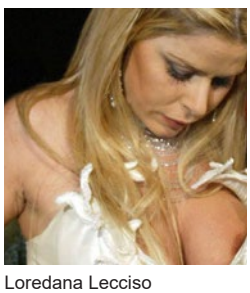
Federica Panicucci

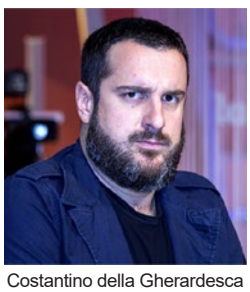
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Casablanca

(1942) di Michael Curtiz

"Baciami, baciami come se fosse l'ultima volta!"

Ilsa Lund (Ingrid Bergman) a Rick Blaine (Humphrey Bogart)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà' Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www.pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it